المنظمة العربية للترجمة

باتريس بافي

معجم المسرح

ترجمة

ميشال ف. خطَّار

توزيع: مركز دراسات الوحدة العربية

معجم المسرح

لجنة اللسانيات والمعاجم

بسام بركة (منسقاً)
اسماعيل عمايرة
حسن حمزة
سامي عطرجي
عبد القادر الفاسي الفهري
صالح الماجري

المنظمة العربية للترجمة

باتريس بافي

معجم المسرح

ترجمة
ميشال ف. خطَّار

مراجعة
نبيل أبو مراد

الفهرسة أثناء النشر - إعداد المنظمة العربية للترجمة
بافي، باتريس
معجم المسرح/ باتريس بافي؛ ترجمة ميشال ف. خطّار؛ مراجعة نبيل أبو مراد.
672 ص. - (لسانيات ومعاجم)
بيبليوغرافيا: 605-672.

ISBN 978-614-434-045-5

1. المعاجم. 2. المسرح. أ. العنوان. ب. خطّار، ميشال ف. (مترجم). ج. أبو مراد، نبيل (مراجع). د. السلسلة.
792

Pavis, Patrice
Dictionnaire du théâtre

المنظمة العربية للترجمة
بناية «بيت النهضة»، شارع البصرة، ص. ب: 5996-113
الحمراء - بيروت 2090 1103 - لبنان
هاتف: 753031 - 753024 (9611) / فاكس: 753032 (9611)
e-mail: info@aot.org.lb - Web Site: http://www.aot.org.lb

توزيع: مركز دراسات الوحدة العربية
بناية «بيت النهضة»، شارع البصرة، ص. ب: 6001 - 113
الحمراء - بيروت 2407 2034 - لبنان
تلفون: 750084 - 750085 - 750086 (9611)
برقياً: «مرعربي» - بيروت / فاكس: 750088 (9611)
e-mail: info@caus.org.lb - Web Site: http://www.caus.org.lb

الطبعة الأولى: بيروت، شباط (فبراير) 2015

المحتويات

إهداء

لذكرى مارغيتا زهرادنيكوفا

عن زاجكو - بوجكو وموموشكا

مقدّمة المترجم

لا شك في أن ترجمةَ المعاجم هي من أصعب أبواب الترجمة، لأن المعجم في حدّ ذاته، يشكّل مرجعاً حكَماً في تفسير المعاني وتحديد المصطلحات وكشْح الالتباس، من هنا شكّلت ترجمة هذا المعجم الغني والشامل للفرنسي باتريس بافي (Patrice Pavis) حول المسرح وفنونه ونظرياته وعلومه تحدّياً كبيراً لنا، واستلزمت ترجمته سنة ونيّفاً، أما مراجعته فاقتضت شهوراً ستة، عكفنا خلالها، مترجِماً ومراجِعاً، على العمل معاً أياماً وأسابيع طويلة، وتبادلنا الشورى، وتوقّفنا كثيراً عند إيجاد المصطلح المناسب، والمعنى الأصحّ والتعبير الأوفى، وتوخّينا الأمانة بقدر الإمكان. وقد ساعدَنا على ذلك كوننا نمارس فنّ المسرح تمثيلاً وإخراجاً وكتابةً ونقداً منذ الستينيات، كما أننا مارسنا تدريس المسرح في المجالين العملي والنظري في الجامعة اللبنانية لسنوات طويلة؛ فكنا نستقي المفردات والعبارت الصحية من خلفية هذه التجربة.

ومن البديهي القول، إن الترجمةَ مهما كانت دقيقة وحِرَفية ومتقنة فستظلّ غير كافية لإيفاء كل المعاني والمضامين التي تقوم عليها اللغة الأم كاملَ حقها، ذلك لأن لغة كل شعب هي أكثر من مجرد كلام ومفردات ومصطلحات وتعابير وأسلوب، بل هي كل هذا مضافاً إليه روح الشعب وخزين حضارته ومراحل تاريخه وخواص معتقداته التي تتمايز حُكماً عن شعب وآخر وعن حضارته ومعتقداته.

وتزيد صعوبة المهمة عندما يكون اختصاص المادة المترجمة غير مؤصّل

في ثقافة الشعب الآخر، أو إذا كان هذا الشعب الآخر لا يولي الأهمية الكبرى لهذا الاختصاص أو لهذا الفن، وبالآتي، من الطبيعي ألا تواكب اللغة مسار هذا الاختصاص وتطوّره فترفده بشكل دائم بالمصطلحات الضرورية.

هذا ما هي عليه اللغة العربية في ما يختصّ بعلوم المسرح وفنونه، فقد كنا غالباً ما نصادف مفردات ومصطلحات فرنسية تشير إلى صفة أو منهج أو نظرية لا يوجد لها قرين أو تعبير موحّد في اللغة العربية، لذا كنا نعمد أحياناً كثيرة إلى اشتقاق مصطلحات جديدة تقرّبنا بقدر الإمكان إلى المعنى الصحيح، وتحتفظ في الوقت نفسه بمرجعيتها المسرحية، وإلا تكون ترجمة حرفية لا علاقة لها بالسياق أو الإطار العام للمعجم. فكنا أحياناً نعود إلى المعاجم العربية **كلسان العرب** لابن منظور على سبيل المثال لا الحصر، لنستعين ببعض المفردات الأقرب إلى المعنى المراد، فاخترنا مثلاً كلمة «التماسف» كترجمة للكلمة الفرنسية (distanciation)، في حين أن الكلمة العربية المتداولة لهذا المعنى هي «التغريب» أو «التبعيد» وهذا غير دقيق، لأن للتغريب ما يرادفه في اللغة الفرنسية. وكلمة «التماسف» هذه تعني جعل مسافة - زمنية وافتراضية - بين الممثّل وجمهوره بحسب نظرية برتولت بريخت (Bertolt Brecht) الشهيرة.

وهناك في المقابل كلمات فرنسية تدلّ على نظرية أو أسلوب أو منهج عملي أو نظري في المسرح لا يمكن ترجمتها إلا بجملة مثل كلمة parabase المأخوذة من اليونانية والتي تعني: «جزءاً من تمثيلية يتوجه فيها الممثل إلى الحضور مباشرة»، وكلمة teichoscopie وتعني: «عملية وصف أحداث تجري في الخارج ولا يمكن نقلها إلى الخشبة»، وكذلك كلمة stichomythie وتعني «حواراً شعرياً يقوم على بيت مقابل بيت». وهكذا كان من المستحيل اشتقاق عبارة عربية واحدة توازي معنى العبارات الفرنسية هذه.

وقد دخلت على قاموس المسرح عبارة جديدة نسبياً هي: actanciel المشتقة من كلمة acte أو action وتعني مسرحياً كما هو معروف: الفعل المسرحي، والقواميس العربية تفسّرها: بالقوة الفاعلة أو القوى العواملية، ولكن ماذا تعني هذه العبارة بالضبط في علم المسرح؟ هي بحسب تقديرنا «مجموعة القوى الفاعلة في إنجاز العمل المسرحي بما فيه الإخراج والتمثيل وكل العناصر الأخرى المرافقة». فتبنينا بالآتي الترجمة العربية أي «القوى العواملية» في مدلولها المسرحي كمعنى للعبارة الفرنسية.

يضاف إلى ذلك كلمات معروفة بالأساس ومتداولة بين رجال المسرح، وهي في ذاتها لها معنى عملاني واضح مثل كلمة jeu وperformance. والأولى تعني «اللعب» أي التمثيل، ومن الواضح أن كلمة «لعب» العربية تجمع حولها عدة معانٍ وإيحاءات، وحيث إنها مستعملة بكثرة وفي مواضع من قبل «بافي» صاحب المعجم، فكنا نستعمل لها العبارتين العربيتين: اللعب والتمثيل، بحسب موضع العبارة الفرنسية، وتصاحب هذه العبارة الفرنسية عادة في مفهوم المسرح التربوي كلمة (ludique) أي «اللعبي»، ولكن اللغة العربية لا تستسيغ هذه الصيغة للإشارة إلى ما هو تمثيلي، فلا يقال مثلاً عن أعمال مسرحية بأنها أعمال لعبية، لذلك نادراً ما استعملنا هذه الصيغة في ترجمة هذه الكلمة واستعضنا عنها بكلمة: التمثيلي. أما الكلمة الثانية التي نواجهها فهي كلمة «أداء» في العربية، فقد توقفنا عندها، لأن كلمة «أداء» في العربية لا تنحصر بمعنى التمثيل فقط، وبالآتي لا تكفي لشرح الكلمة الفرنسية بشكل واضح، وقد أعطتنا القواميس العربية غير معنى لكلمة performance، ومنها ما يقول بأنها «الأداء المتكامل»، أو «العرض المتكامل» فترجمناها أحياناً بحسب هذين المعنيين وأحياناً بمعنى «الأداء».

أما الكلمة التي أوقعتنا أكثر من غيرها في الحيرة والتردّد فهي كلمة scène الفرنسية التي تحمل غير معنى. فهي أحياناً تعني المشهد، وأحياناً أخرى المسرح، وتارة أخرى الخشبة (خشبة المسرح)، ويمكن أن تأخذنا أيضاً إلى معنى المنصّة التي يعرض عليها العمل المسرحي، لذا كان من المستحيل أن نحصر معناها في كلمة عربية واحدة، بل تعاملنا معها بحسب ما يوحي بها صاحب القاموس بين حين وآخر.

نكتفي بهذه الإشارات القليلة إلى بعض الكلمات الفرنسية التي هي أيضاً، نالت منّا قسطاً كبيراً من الاهتمام والبحث، والتي وجدنا صعوبة في رصد معناها الحقيقي الذي يوائم بين اللغة العربية وبين المعنى المسرحي التقني.

أما الصعوبة الكبرى فكمنت في تفسير بعض الكلمات الفرنسية الحديثة نفسها والتي لا تذكرها القواميس الفرنسية، فاقتفينا أثرها في مصادرها اليونانية أو اللاتينية، وقد استعنّا على ذلك أحياناً بأشخاص متخصّصين في هذه اللغات، ونحن إذ تبنّينا هذه المعاني أو المصطلحات فقد تبنّيناها بعد طول تفكير وتمحيص لتأتي على ما نرجو لها من الدقّة في المعنى والأبعاد.

ونجد أنه من المفيد الإشارة إلى أننا استعملنا أحياناً لفظاً عربياً لبعض

العبارات الفرنسية الكثيرة التداول والمفهومة من العامة مثل: كوميديا، وتراجيديا، وسوسيولوجيا، وبسيكولوجيا، ودراماتورجيا، وأنثروبولوجيا، وغيرها، وذلك بعد أن كنّا قد وضعنا لها الترجمة العربية أولاً في سياق الترجمة.

ونشير أيضاً إلى وجود دليل أو فهرس (index) في مستهلّ القاموس لمعاني المصطلحات الأساسية وقد وضعنا لهذه المصطلحات علامة «النجمة»، ليتمكّن القارئ من أن يسترشد بها عند الضرورة ويعود إلى هذا الفهرس.

أخيراً، نرجو أن يحمل عملنا هذا في الترجمة والمراجعة لقاموس باتريس بافي المسرحي الأمانةَ المطلوبة والدقّةَ المتوخّاة في نقل المعاني وضبط المفاهيم وتلاؤمها قبل كل شيء مع علم المسرح؛ هذا المِرفق العملي والنظري البعيد الأغوار والمتجذّر في الثقافات العالمية للإنسان، والذي تتسارع خطواته بشكل كبير في الغرب خصوصاً، ويرافق في الوقت نفسه التطوّر في العلوم الوضعية والإنسانية والمستجدات الثقافية كافة، التي يتم تبادلها اليوم بسرعة قصوى بفضل توسّع إمكانات التواصل بين البشر بوسائل شتى. كما نرجو أن يشكّل هذا المعجم بالعربية مرجعاً علمياً مفيداً للعاملين في حقل المسرح من العرب طلّاباً وباحثين وممثلين ومخرجين وغيرهم.

وبعد، لا يسعنا إلا أن نردّد مع العماد الأصفهاني هذا الكلام:
إني رأيت أنّه لا يكتبُ إنسانٌ كتاباً في يومه إلا وقال في غده:
لو غُيِّرَ هذا لكان أحسنُ
ولو زيدَ كذا لكان يستحسنُ
ولو قُدِّم هذا لكان أفضلُ
ولو تُرِكَ هذا لكان أجملُ
وهذا من أعظم العِبر.

ميشال خطار ونبيل أبو مراد

مقدمة

كيف يمكننا إنجاز معجم مسرحي يجيب عن كل الأسئلة التي يطرحها العامل في حقل المسرح، والمكتفي بِحبّه لَه؟ معجم يكون أداةً عملية، يشمل مجمل الأبحاث التي دمغت القرن العشرين بأكمله في مجالات علوم الدلالات والإشارات وأنظمتها، كما في علوم اللغة والتواصل والإعلام، ولا يستثني التاريخ الذي يشمل المفاهيم الأساسية في حقل المسرح وتغيّراتها عبر العصور أيضاً.

هذه هي المراهنة التي نجحَ فيها باتريس بافي؛ لأن معجمه هو ثمرة عشرين سنة من التفكير والتبصّر والأبحاث، ونتيجة تجارب تربوية ورصد للمشاهِد أيضاً.

والنتيجة هي في ذلك الشيء النادر المشكوك فيه أبداً، والذي يتجنّب إعطاء القارئ حلّاً جاهزاً، لكنه يُريه مع كل خطوة، كيف تُطرح في آنٍ واحد إشكاليات الممارسة المزدوجة، أدبيةً كانت أم فنية، مدرجة على الدوام بين صفحات كتاب، ولكنها حية وعابرة وموقّتة على المسرح.

وبمقدار ما هو مرجع ثمين، فإن الطبعات المتتالية لهذا المعجم سمحت له بتحسينات مفيدة، وبوضع تصوّر للنشاطات الحديثة في الكتابة والإخراج المعاصرين.

وفي هذه الحقبة من «عولمة» الثقافة كانت ميّزة باتريس بافي أن يتربّع على مفترق طرق الميادين الكبرى، أعني في المجال الأنغلو - ساكسوني، وكذلك في مجالات اللغات اللاتينية والألمانية والسلافية، ليزيد عملُه غنى النصوص النظرية والأدبية الأوروبية منها والأميركية.

وهذا المعجم، أيضاً، بالنسبة إلى القارئ، سواء كان ممارساً للمسرح أم منظّراً، طالباً أم هاوياً، هو مصدر فرح. فسهولة قراءته، وبساطة الأسلوب المباشر، تضيئان المفاهيم المعقّدة من دون أي انتقاص من قيمتها.

سيقول لنا هذا المعجم كل شيء، وسنكون متشوّقين لمتابعة مضامينه. فكتاب فن الشعر لأرسطو (*La Poétique*) تطالعنا منه في هذا المعجم شذرات هنا وهناك، ولكن إذا جمعنا بعضها إلى بعض بحسب ترتيبها المنطقي نكون قد حصلنا على نصّ الكتاب. وهكذا هي المراجعات والاستشهادات، تنسج كلها بنية مضغوطة جداً لدرجة أن الشبكة المنطقية للنظريات حاضرة في كل مكان.

إن نظرية المسرح التي نستطيع استنتاجها من هذا المعجم، تترك مجالاً للأشكال الأكثر تنافراً، لكنها تحذّرنا في الوقت نفسه من أن الأشكال ليست بريئة؛ وهي ليست قطعيّة، أو شكلانية. وهي حين تنطق فإنها تحدّد علاقة الفنان بالكون.

آن أوبرسفلد

توطئة

إن التسلسل الألفبائي يمكن أن يصبح قدراً لا مفرَّ منه: ذلك لأن الذي سمح بتصنيف مواد الطبعتين الأولى والثانية من هذا المعجم (1980-1987) قد حدّد دفعة واحدة، موقعَ عملنا بين «العبث» و «المحتمل الوقوع». وهذه الطبعة الجديدة لم تنجُ من أُطر التصنيف الذي يفرضه الترتيب الألفبائي، علماً بأنها قد انصهرت كلياً وزاد حجمها بوفرة. إن المشروع الإنسيكلوبيدي يظهر دائماً غير محدود في مدى احتوائه وطموحه، ولا سيّما أنه أكثر شرعية وضرورة، وقد لا نألوا جهداً لفهم هذا التنوّع وهذه الشمولية للظاهرة المسرحية. وعلى الرغم من المجازفات الساخرة للمعجم، والإصرار على التأكيدات، فإن هذه الطبعة الجديدة، التي صيغت بالروحية ذاتها، قد أغنتْ نفسها بموادّ متعدّدة وأخرى متمّمة لها. أهي صدفة صِرفٌ أن يتخلّى الـ «عبث» (absurde)، حالياً، عن مكانته الأولى لمصلحة الـ «تجريد» (abstraction)؟ أوليس التجريد أيضاً، أكثر من العبث، هو أفضل الأجوبة عن غزارة الأشكال؟ في مطلق الأحوال، فإن هذا الكتاب أبعد من أن يكون عملية حضْرنة (حدثنة) سريعة أو إعادة صهر لمواد قديمة. إن لعبة الإعادة والإسناد التي لا تنتهي، تنسج بشكل غير محسوس نصّاً ينبغي على الدوام إعادة قراءته وتصحيحه استناداً إلى الأحداث الجارية. تأخذ هذه الطبعة بعين الاعتبار ابتكارات وإبداعات التسعينيات، وحجم التفاعل والتشارك بين الفنون والثقافات، وطرق التواصل للمسرح المعاصر. إن مؤثّرات كهذه تلزمنا بإعادة التفكير في المذاهب والنظريات وتصنيفاتها، وتحديد موقع الدراماتورجيا الغربية (عبر عرض نصٍّ ما) في إطار بحوث العروض التطبيقية المشهدية للعلوم الإنسانية، كما في إطار علم المشهدية الإثنية.

إن المسرح فنّ سريع العطب، وعابر، وبالغ الحساسية لتحولات الزمن، ولا أحد يستطيع إدراك ذلك من دون أن يطرح، وبشكل دائم، أسسه على بساط البحث، ومن دون مراجعة نظامه المعقّد الذي يُفترض وصفه.

لم تكن النشاطات المسرحية يوماً بهذا الزخم، أو محمّلة إلى هذا الحدّ بتنوّع اللغات واللهجات، وبأنظمة الاستقبال وبالجمهور؛ بحيث أصبح المشاهد من الآن فصاعداً يبدي قدرة على التحمّل والتذوّق بقدرٍ أكبر وضوحاً للتجارب الطليعية. لقد أصبح من الصعب إدهاش المشاهد أو صدمه، ولم يكن ليكتفي بإرضاء نفسه بأنه مبتهج أو معجب أو مسحور، بل هو بحاجة إلى تفسير تقني أو فلسفي. في أي حال، المسرح لم يعد يخشى التنظير حول تطبيقاته العملية، لدرجة تحويلها أحياناً إلى مادة لإبداعاته، حتى لو أصبحت الحقبة تبتعد حالياً عن المشاعر الذاتية المنعكسة على المشاهد، والمراعية لأزمنة «النظريات الظافرة» (1965-1975). أخيراً، هل نأخذ المسرح على محمل الجدّ؟ هل نعتبره اليوم وكأنه فنّ رائد ومستقل، وليس فرعاً من فروع الأدب، أو ما تبقّى من السينما، أو نشاطاً جوالاً جديراً بالاحتقار؟

في حقبة الستينيات والسبعينيات، تطوّرت علوم المسرح وفنونه بسبب انتشار العلوم الإنسانية، وتفجّرت في عدد كبير من المواضيع البحثية والمنهجية. هذا الشكل الجزئي المتقطع من المعجم يفرض نفسه لإحصاء المقتطفات والشذرات، من دون الإيهام بالوحدة أو بالشمولية. تفرض النظرية إشكالية محدّدة للغة، وتشرح مفاهيم معقّدة من دون تبسيطها. هذا الاجتهاد في البحث ذو طابع منهجي علومي، أكثر منه مصطلحاً تقنياً. فهو لا يعطي وصفاً لمعلومات ثابتة الحدود، بل يعيّن الحدود ليعرض مادة دائمة الحركة. وفي لعبة التقطيع والتسميات والإحالات اللامتناهية، يسمح هذا المعجم بالتفكير حول المسرح، وكذلك حول العالم «الذي يتكلم عليه»، (ولا نجرؤ على القول «الذي يمثّله»).

إن تعقيد النظريات ليس سوى انعكاس باهت للغنى غير المحدود لاختبارات عصرنا المسرحية؛ فالعديد منها كان له بعض النتائج، أكان ذلك في تقصّي الفضاء المسرحي واستثماره، أم في التعبير الجسدي، أم في إعادة قراءة الكلاسيكيات، أم في العلاقة الأساسية بين الممثل والمشاهد. بالمقابل، سنحذّر من الأقوال التي تعلن نهاية الإخراج أو الرواية، واختفاء النظرية، والرجوع إلى بداهة النص وصحته، أو تفوّق سلطة الممثل التي لا تقبل المنازعة، لأنها تنمّ، عامةً، عن رفضٍ للتروِّي

والإدراك، وعن العودة إلى ظلامية النقد التي تدمر الذاكرة. وفي هذه الأوقات المتقلبة أيديولوجياً، حيث يفرّغ الإرث الإنساني بين رصيدين من المفاهيم التي سرعان ما تذوي، أو بين ثلّة في التأويلات، أو بين أساليب ما بعد الحداثة التنويرية، يبدو لنا أن إدراكاً تاريخياً وبنيوياً سيكون ضرورياً أكثر من أي وقت مضى، كي لا نخضع لنشوة النسبية والجمالية النظريتين.

يهدف هذا المعجم للمفاهيم المسرحية، أولاً، إلى توضيح مفاهيم نقدية شديدة التعقيد، وهو، وإن لجأ إلى أساليب ملتوية، فإنه يعكس صورةً عن العمل التطبيقي للتحليل والإخراج، وكذلك عن الإبداع المسرحي الصرف. وفضلاً عن بحثه في علم اشتقاق الكلمات وأصولها وتجميع التعريفات، فهو يهتمّ بعرض الأطروحات العديدة، مقترحاً انفتاحها على المسرح في إطار فكري وثقافي أكثر اتساعاً مع تقدير تأثير وسائل الإعلام، وسبر أغوار الوسائل المنهجية الموجودة أو المتخيّلة.

وكل قاموس يثبت عادة استخدام مفردات لغة في وقت معيّن من تطوّرها، ويحصي الإشارات المذكورة ويؤكد الأشياء المسمّاة انطلاقاً من التعابير المتداولة، وعليه فقد وضعنا في البداية، جدولاً بتلك التعابير. وكان هذا طليعة اهتماماتنا، لأنه، إذا كان ثمة تعابير تتخطّى الزمن والحدود، فإن تعابير أخرى تسقط وتندثر، لأنها مقيّدة بنوع واحد أو بإشكالية خاصة. فكان علينا تبيانُ النموذجين من التعابير. ومع كوننا ملزمين بالعمل على الإشكالية القائمة، فقد تبيّن لنا أنه من المجدي الأخذ أيضاً بمفاهيم أكثر كلاسيكية، ولا سيّما أن قسماً منها قد أخذ بعداً جديداً (مثل: نظرية التطهير النفسي - التخيّل، الممثل). وغالباً ما يقودنا المدخل إلى استعمالات تاريخية متناقضة. هذه المفارقات ليست دائماً مُدرَكة، إلا إذا اعتمدنا منظوراً تاريخياً وأخضعنا المفاهيم والنظريات للنسبية.

هذا المعجم المدروس بُني بشكل أساسي على مفاهيمنا المسرحية الغربية من أرسطو (Aristote) حتى بوب ويلسون (Bob Wilson)، وبالإجمال... فإن هذا التقليد يستثني وصفَ الأشكال خارج نِطاق أوروبا، وخصوصاً المسارح التقليدية الشرقية التي تقوم على أشكال مختلفة من المصادر، لكنها أيضاً منفتحة، منذ الثمانينيات والتسعينيات على تجارب تفاعل الثقافات، وعلى خلط الأشكال والأنواع والنظريات التي تُميّز الفن المعاصر. فكنا مرغمين أحياناً، على استبعاد أشكال ملحقة بالعرض:

الاحتفالات، والطقوس، والسيرك، والإيماء، والأوبرا، والدمى المتحركة... إلخ. هذه الأشكال لم تكن موضوع بحث إلا بقدر تداخلها مع المسرح (دمى، وممثّل، وموسيقى لمسرحية... إلخ) وبالمقابل، فإن تأثير وسائل الإعلام، وخصوصاً السينما أو التلفزيون أو الإذاعة، كبير إلى حد أننا، في عدة مقالات، سجّلنا أهميته في الحياة المعاصرة.

لن نجد هنا لائحة بأسماءِ المبدعين والحركات والمسارح (حتى لو كانت المقالات تشكّل مرجعاً في غالبية الأحيان، أو لو أتاح الفهرس ذكر أسماء علَم)، بل سنجد نوعاً من عرض للقضايا الكبيرة المتعلقة بالدراماتورجيا والجماليات وتفسير النصوص القديمة وعلوم الرموز والإشارات والعلوم الإنسانية. إن مفردات النقد المسرحي الدائمة التطوّر، لن تكفي لتغطية مجال وإشكالية مرسومين أو مكوّنين، في مصطلحات ذات طابع اختصاصي صارم على المعجم إيضاحها.

إلى جانب هذه المداخل التقنية، خصّصنا مساحة كبيرة لموادّ وملفات، حول مواضيع جمالية كبيرة أو أنظمة تحليلية أو أشكال مشهدية. هنا، وبالطبع، أقلّ من أي موضع آخر، لن يدّعي المتخصّص بعلم المعاني، الموضوعيةَ، بل عليه أن يكون طرفاً في الجدل القائم حالياً، وتحمّل مسؤولية افتراضاته، وإلا اختبأ وراء أعمدة المعجم الحيادية.

الهدف مساعدة الطالب والهاوي والمتمرّس بمقدار مساعدة الناقد والمشاهد في طرح المسائل النظرية الكبرى التي تعترض فنَّه.

إنّ التعريف العام الذي تكشفه غالبية المواضيع، يزوّدنا بتوجّه أولي، شرط أن نتلافى تجميد التعابير والإشكاليات التي تحملها، فيجب أن يكون التعريف أكثر شمولية ممكنة، وليس علينا فهمه وكأنه تعريف مطلق. ويجتهد النقاش المنهجي لاحقاً في تلافي البساطة الملازمة لكل تعريف، وذلك في توسيع مجال الجدل بوضعه في الميدان النظري والجمالي. هنا أيضاً، يؤدي الجدال بين المفردات والبحث النظامي دوراً مهماً. كل مادة قد تبدو وكأنها عرض لصعوبات استعمالها ضمن نظرية شاملة. إنها تودّ الانطلاق والانفتاح نحو العالم الدرامي والمشهدي، فهي تسمح بأن تكتشف، بقراءة ما بين السطور، مجملَ البنية التي تلتقطها والتي تفترضها. من هنا الإحالات الكثيرة (مشار إليها بنجمة طباعية)، التي عدا عن

أنها تخفّف من النص، فهي تسمح برسم معالم واضحة في منظر كاسف ومتلبّد. وسيتمكّن القارئ من التقدّم على مقدار طاقته، مسترشداً بفهرس المواضيع.

ولما كان هذا الكتاب نظرة آنية إلى مرحلة معيّنة من التطور المسرحي، فلن يكون له، كما نتمنّى، لا يقينية دليل الهاتف المطمئن، ولا ذمة قانون العقوبات، لأنه يعرض تفسيراً أو اجتهاداً بنيوياً مرحلياً للعمل النصّي والمسرحي، هذه المرحلية ليست أبداً نهائية أو معيارية. وكأن دقّة نظرتها مبنية على هشاشتها. كل تعبير في غير مكانه يبلبل النظام بأكمله. وقد سمحت لنا الفرصة بالتأكّد من هذا الأمر غالباً خلال السنين العشرين الماضية.

إن التعابير التي أُحصيت، والمنتقاة بسبب تكرارها عبر تاريخ النقد - كما بسبب فائدتها في وصف الظواهر - يمكن جمعها، بعد التدقيق، في ثماني فئات من فهرس المواضيع هي:

- الدراماتورجيا، التي تمتحِن الحدث والشخصية والمكان والزمان، وجميع المسائل التي أسهمت في تأسيس الأنظمة التطبيقية على مستوى النص والمسرح في آنٍ واحد.
- النصّ والسرد، وقد بحثنا في مكوّناتهما الأساسية وآلياتهما داخل العرض المسرحي.
- الممثّل والشخصية اللذان يمثّلان الوجهين اللازمين لكل عرض للأفعال الإنسانية.
- الأنواع والأشكال، التي فهرسنا الحالات الأساسية فيها من دون ادّعاء الشمولية المستحيلة في هذه الحال.
- الإخراج وطرائق تصميمه وسياقاته، باستثناء التعابير التقنية للآليات المسرحية التي تفترض دراسة خاصة.
- المبادئ البنيوية والمواضيع الجمالية، التي لا ترتبط بالمسرح بصورة خاصة، لكنها ضرورية لإدراك الجمالية والتنظيم.
- تلقّي العرض، من قِبل المشاهد، مع كل العمليات التفسيرية والنظرية العامة لأنظمة الإشارات والعلامات الاجتماعية (sociosémiotique) والعلوم الإنسانية.
- السيميائية التي ليست علماً حديثاً ينوب عن المفاهيم الأخرى،

لكنها تشكّل مدرسة في التعليم الإعدادي والعلومي لإنتاج الإشارات وسياقها وتلقيها. وهذه السيميائية الطارئة، بعد أزمة نمو في السبعينيات، وجدت أخيراً سرعتها العادية، وخسرت كل ادّعاء تسلّطي، من دون التنازل عن الجوهر أو الصرامة.

وتبدو لنا هذه المقولات الثماني أطراً ثابتة بما يكفي، ونقاط ارتكاز مطمئنة، بقدر ما تستوحي النظرة التي يستمر هذا المعجم في إلقائها على الواقع المسرحي، على الرغم من التنامي المستمر للإبداع، ومن الفارق المتعذّر تبسيطه بين النظرية والتطبيق، ومن مصادفات الحياة المسرحية.

أيار/ مايو 1996

الفهرس الموضوعاتي

دراماتورجيا / فن المسرحة

acte	فصل
action	فعل درامي
action parlée	فعل محكي
adaptation	اقتباس
agon	أغون/ مباراة/ منافسة
allégorie	استعارة/ مجاز/ ترميز
analytique (technique, drame)	تحليلي (تقنية، دراما، مأساة)
apaisement final	سكينة/ هدوء أخير/ استراحة أخيرة
aparté	حديث على حدة/ كلام انفرادي
argument	حجّة دليل/ برهان/ عرض موجز لمسرحية
avertissement	تنبيه/ إخطار/ إنذار
catastrophe	كارثة (حادثة تقع في مسرحية تؤدّي إلى حلّ الحبكة)
chœur	جوقة/ خورس
chute → catastrophe	سقوط← حلّ العقدة
complication	ارتباك/ عراقيل/ تعقيد
composition	تركيب/ تأليف
composition paradoxale	مفارق/ ظاهري التناقض/ تركيب متناقض

conciliation → conflit	مصالحة ← نزاع
conclusion → apaisement final	خاتمة ← هدوء أخير
conflit	صراع/ نزاع
contre -intrigue→ intrigue secondaire	ضد المناورة ← نقيضها - قلق ثانوي
coup de théâtre	حادث مفاجئ
crise	أزمة
délibération	تداول/ تشاور/ مذاكرة
dénouement	حل العقدة/ نهاية خاتمة
détente comique	استراحة هزلية
deus ex machina	تدخّل إلهي/ (بحسم الحل)
diégèse	قصة/ حكاية
dilemme	معضلة ذات حدّين بديلان/ برهان ذو حدّين
documentation	توثيق
dramatique et épique	درامي وملحمي
dramatisation	تحويل أثر أدبي إلى صياغة مسرحية
dramaturge	كاتب مسرحي/ مؤلف مسرحي
dramaturgie	دراماتورجيا/ فن المسرحة/ بحث في المسرحة
dramaturgie classique	فن المسرحة الكلاسيكية/ دراماتورجيا كلاسيكية
dramaturgique (analyse)	تحليل/ قراءة أبعاد الفن المسرحي
enchaînement	تسلسل وتنسيق
épilogue	خاتمة/ نهاية
épique (théâtre)	مسرح ملحمي
épisation du théâtre	ملحمة المسرح
épisode	حادث أو مشهد من عمل فني (مسرحية)
épitase → crise	حسم ← عقدة ← أزمة
espace dramatique	فضاء/ حيّز درامي

espace intérieur	فضاء/ حيِّز داخلي
études théâtrales	دراسات مسرحية
exposition	بيان وقائع/ عرض/ شرح/ توضيح
fable	حكاية/ خرافة
fabula → fable	قدّم الواقع وكأنه لأحداث متخيَّلة ← خرافة
faute → hamarcia	ذنب/ غلطة/ انعدام ← خطأ تراجيدي
ficelle → ressort dramatique	حيلة/ أسلوب ← محرّك/ دافع درامي
fin → apaisement final	خاتمة/ نهاية ← سكينة أخيرة
fiction	قصة خيالية/ وهم تخيُّلي
Flash–Back	ارتداد فني
focalisation	تبئير/ تركيز النظر أو الاهتمام على بؤرة (موضع)
fonction	وظيفة/ عمل/ دالة
gag	إثارة هزلية (معتمدة على المفاجأة)
harmartia	خطأ/ زلل
hasard → motivation	مصادفة/ مغامرة/ تبصّر ← حافز/ دافع
historicisation	تاريخانية (كل حقيقة تتطوّر مع التاريخ)
hors – scène	خارج الخشبة/ خارج الحيز المسرحي
hors – texte	خارج النص (مضمون النص)
hybris	تطرّف/ تغطرس مشؤوم
imbroglio	مسرحية ذات حبكة معقدة/ موقف غير واضح
imitation	محاكاة/ تقليد
incident	حادث/ حادث اعتراضي
intérêt	منفعة/ اهتمام يأتي عبر طريقة المعالجة
intrigue	مكيدة/ مؤامرة/ حبكة (رواية أو مسرحية)
intrigue secondaire	حبكة قلق ثانوي/ مناورة ثانوية

malentendu → quiproquo	سوء تفاهم/ سوء فهم ← لبس/ التباس
méprise → quiproquo	سهواً/ على إثر خطأ ← التباس/ اختلاط/ حالة تعطي أكثر من معنى في الوقت عينه
milieu	بيئة اجتماعية/ وسط
mimésis	تشخيص/ محاكاة/ مسرحية تقوم على التمثيل المباشر للأفعال/ تقليد إيمائي
morceau de bravoure → scène à faire	نص بارع الأسلوب قَصْداً ← مشهد للتنفيذ
motif	دافع/ فكرة رئيسية
motivation	حافز/ علّة
mythos	ميثوس/ ميثة/ حقيقة في قالب أسطوري
nécessaire → vraisemblable	ضروري ← محتمل الوقوع
nœud	عقدة
obstacle	حاجز
parabase	مواجهة/ جزء من تمثيلية يونانية يتوجّه فيها الممثل إلى الحضور مباشرة
parabole	حكمة/ مثل في قالب قصة
paroxysme	ذروة الغضب/ منتهى الرعب/ حِدّة/ اشتداد
pause → silence	توقُّف/ فترة استراحة ← صمت/ سكوت
péripétie	انقلاب طارئ/ تغيّر فجائي في وضع بطل المسرحية
poétique théâtrale	شعرية مسرحية
point d'attaque	نقطة انطلاق الفعل
point d'intégration	نقطة التكامل
point de retournement	منحى جديد في حدث ما

point de vue	تصوّر/ وجهة نظر المؤلف لا الشخصية المسرحية
porte -parole	ناطق رسمي بوجهة نظر المؤلف
possible → vraisemblable	ممكن ← محتمل الوقوع
préface → avertissement	مقدمة ← إنذار/ إخطار/ تنبيه
présupposé → discours	مفترض ← خطاب/ سرد
protase → exposition	استهلال ← عرض
quiproquo	التباس/ حالة تعطي مَعنيين مختلفين في الوقت عينه
léalité représenteé	حقيقة ممثلة
réalité représentée	حقيقة مسرحية
rebondissement de l'action	عودة العمل
reconnaissance	معرفة الشخصيات بعضها للبعض الآخر، مما يسهّل حلّ العقدة
règles	قواعد
répertoire	جدول قائمة/ بيان/ فهرس
répétition	تمارين بإشراف المخرج
réplique	جواب الممثل/ ردّ/ اعتراض
ressort dramatique	آلية الدفع الدرامي
résumé de la pièce → argument	ملخّص المسرحية ← برهان/ دليل
retardement → motif, péripétie	تأخير ← حافز/ دافع/ انقلاب/ طارئ/ حادث عابر/ تغيّر فجائي في وضع بطل مسرحي أو روائي
réalité représentée	حقيقة ممثلة
retournement	تغيّر مفاجىء
scène à faire	مشهد للتنفيذ
silence	صمت/ جزء أساسي من الأداء الصوتي والحركي للممثل
source	مصدر
structure dramatique	بنية درامية/ هيكلية درامية
sujet → fable	فاعل/ موضوع ← حكاية/ خرافة

suspense	ترقّب قلق
teichoscopie	وسيلة تعتمدها شخصية مسرحية في وصف ما لا نستطيع نقله إلى الخشبة
temps	طريقة استعمال الإيقاع - الوقت
tension	توتّر الظّاهرة/ عامل الربط بين وقائع الحكاية
théâtrologie	علم المسرح
trame → intrigue	نسيج ← حبكة
travestissement → déguisement	تنكّر بلباس الجنس الآخر← تقنّع/ تنكّر
unités	وحدات
version scénique	نسخة مسرحية
vraisemblance	محتمل/ إمكانية الحدوث/ احتمال الوقوع

نص وخطاب

alexandrin → versification	بيت إسكندري ← بيت شعر فرنسي من اثنتي عشرة تفعيلة
ambiguïté	غموض/ ازدواجية
analyse du récit	تحليل السرد
aphorisme → sentence	مثل/ قول مأثور← قرار أو حكم
auteur dramatique	مؤلّف مسرحي
autoréflexivité → mise en abyme	انعكاسية ذاتية ← تورّط
canevas	تصميم أولي
cliché → stéréotype	كليشيه ← تعبير دارج بقالب متداول
commentaire → épique	تعليق/ تجسم ← ملحمي
concretisation → texte dramatique	تجسيد ← نص مسرحي
contexte	سياق/ مضمون
conversation→ dialogue, pragmatique	محادثة ← حوار/ براغماتية/ واقعية/ عملية
débat → dilemme	جدل ← معضلة

dédicace	إهداء
deixis	مرجع
dialogisme → discours	حوارية ← خطاب/ سرد
dialogue	حوار
diction	إلقاء
didascalies	توجيهات كاتب المسرحية للمثل والمخرج
discours	خطاب
dit et non - dit	مذكور وغير مذكور/ ما قيل وما لم يُقَل
dithyrambe	ديثيرمفوس/ قصيدة مديح مبالغ فيه
écriture dramatique	كتابة درامية
écriture scénique	كتابة مسرحية
élocution	تعبير/ طريقة النطق
énoncé, énonciation→ discours - situation d'énonciation	منطوق/ ملفوظ ← خطاب/ حالة البيان والمنطوق
énonciation	عرْض/ بيان واقعة/ إعلان
espace textuel	مساحة نصّية
indications scéniques	تعليمات وتوجيهات مسرحية
indications spatio-temporelles	تعليمات حيّز – زمانية
leitmotiv	لازمة (غالباً موسيقية)/ محطّ كلام
maxime → sentence	حكمة/ قول مأثور ← قرار وحكم
mélopée → récitatif	أنشودة (قديماً) ← غناء رتيب (كئيب)/ إلقاء ملحن
monologue	مونولوج/ تناجٍ/ مناجاة
montage	مونتاج/ توليفٌ
mot d'auteur	كلمة المؤلف
narrateur	راوٍ/ سارد
narration	سرْد
non-dit → dit et non-dit	غير مذكور ← مذكور وغير مذكور
paratexte	خارج النص

poème dramatique	قصيدة درامية
programme	برنامج
prologue	فاتحة/ استهلال/ تمهيد
prosodie	عروض/ مبحث نطق الكلام
proverbe dramatique	ملهاة صغيرة لشرح مثَلٍ
récit	قّصة/ سرد/ حكاية
récitant	سارد/ قارئ
récitatif	إلقاء ملحّن
récitation → diction, déclamation	تلاوة ← إلقاء، خطابة كلام مفخّم
renversement → retournement rhétorique	انقلاب – ارتداد ← بلاغي أو بياني
	تغيير مفاجئ
scansion → déclamation,	تقطيع الشعر ← إلقاء
Versification	نظم الشعر
sentence	قرار وحكم
sketch	اسكتش/ مشهد مسرحي صغير
soliloque	مناجاة النفس
song	أغنية
sous - texte	ما وراء النص/ خلفيات النص
stance	مقطع شعري (كمثل رودريغ في السيد لكورناي للموازنة بين الحسنات وبين السيئات)
stichomythie	حوار تراجيدي شعري
texte dramatique	نص درامي
texte et contre-texte → intertextualité	نص وضدّ النص ← التناصّ
texte principal	نص أساسي
texte scénique → texte spectaculaire	نص مسرحي ← نص استعراضي
texte secondaire	نص ثانوي
théorie du texte	نظرية النص
tirade	مقطع طويل في مسرحية/ خطبة مسهبة

titre de la pièce	عنوان المسرحية
traduction	ترجمة
verification	نظم الشعر

ممثل وشخصية

actanciel	قوة فاعلة/ عواملي/ عاملي (نسبةً إلى عامل)
acteur	ممثل
alazon → fanfaron	الآزون مدّعٍ/ متبجّح
anagnoris → reconnaissance	التعريف نفسه في الأشياء ← لقاء شخصيتين مسرحيتين على معرفة سابقة
antagoniste	منافس
antihéros → héros	ضد البطل ← البطل
apparition → fantôme	ظهور ← شبح
archétype	نموذج مثالي
arlequinade → pantomime	تهريج/ مسرحية تهريجية إيمائية ← تمثيلية إيمائية
attitude	وضعية
baladin	بهلوان/ مضحك/ مهرِّج
bateleur	مشعوذ
biomécanique	إوالية إحيائية
bouffon	مضحك/ مهرِّج/ هزلي
cabotinage → comédien	تمثيل رديء ← ممثل هزلي
caractère	طبْع
caractérisation	تمييز/ تميّز
coryphée → chœur	رئيس جوقة (في المسرح اليوناني القديم) ← خورس

comédien	ممثل
condition	شرط/ ظرف
confident	نجيّ/ خليل
configuration	تشكّل وتصوّر
corps	جسم، جسد
dédoublement → double	ازدواج ← تضاعف ضِعف
déclamation	إلقاء/ خطابة
déguisement	تنكّر
démarche → mouvement	مَسعى محاولة تحرّك ← حركة
démonstration de travail	إظهار العمل
deutéragoniste → protagoniste	بطل ثانٍ في المسرحية (أو الممثل رقم 2) ← بطل المسرحية
diction	إلقاء
direction d'acteur	إدارة الممثل
distribution	توزيع
dramatis personae	شخصية درامية
emploi	مهنة/ وظيفة
expression corporelle	تعبير جسدي
fanfaron	مدّعٍ/ متبجّح
fantôme	شبح
figurant → figuration	ممثل ثانوي صامت
figuration	التشكّل والتصور
figure	صورة شخصية بارزة
fou → bouffon	مجنون ← مضحك/ مهرّج/ هزلي
geste	حركة
gestualité	حركية/ لغة الحركات والإيماءات

gestuel → théâtre gestuel	إيمائي ← المسرح الإيمائي
gestuelle	إيمائية
gestus	حركة/ إيماء
gracioso → bouffon	مهرِّج مسرحي (إسباني) ← مضحك/ مهرِّج/ هزلي
grommelots	التذمّر والدمدمة
héros	بطل
identification	تطابق/ تماثل
improvisation	ارتجال
ingénue	دَور امرأة ساذجة
intonation → voix, déclamation	نبرة صوت ← خطابة/ إلقاء
jeu	لعب/ أداء
jeu de langage	تلاعب باللغة
jeu de scène	أداء مسرحي
jeu et contre - jeu	اللعب وضد اللعب
kinésique	علم التواصل عبر الحركات، بما فيه تعابير الوجه
kinesthésie	إدراك واعٍ لحالة حركات الجسم
lazzi	مزاح ماجن
liste des personnages	لائحة الشخصيات
littérature dramatique → art dramatique	أدب درامي ← فن درامي
marche → mouvement	مشي/ سير ← حركة/ تحرّك
marionnette (et acteur)	دمية متحركة (وممثل)
mensonger → récit	خادع ← قصة
mime	إيماء
mimique	إيمائي

naturel	طبيعي
naïf → ingénu	بسيط ← رجل ساذج
nom des personnages	اسم الشخصيات
orateur	خطيب
orchestique	توقيع الرقص
pantomime	عرض إيمائي
paralinguistique (éléments) → (éléments) kinésique	ألسني هامشي (عناصر) ← علم التواصل عبر الحركات بما فيه تعابير الوجه
passions	أهواء/ شهوات
performer	مؤدٍّ
personnage	شخصية
physionomie → mimique	هيئة الوجه ← إيمائي
portrait d'acteur → photographie	رسم الممثل ← تصوير شمسي
posture → mouvement	وقفة/ وضعية الجسم ← حركة/ تحرّك
présence	حضور
prosodie	عروض/ علم نظم الشعر
protagoniste	بطل المسرحية
proxémique	طريقة تنظيم الفضاء
raccourci	مختصر/ ملخص
raisonneur	معلّل/ مبرهن
regard	نظرة
respiration → souffle	تنفّس ← نَفَس
rôle	دور
soubrette	خادمة مِغناج
souffleur	ملقّن في مسرح
sous partition/ partition	تقطيع ثانوي تجزئة/ تقطيع
spectre → fantôme	شبح ← طيف – شبح

stéréotype	صورة نمطية مُقَولبة
suivante → confident, soubrette	وصيفة/ خادمة/ تابعة ← نجيّ/ خليل/ خادمة مغناج
sur-marionnette	دمية متحركة كبيرة
ton → déclamation	نبرة خطابة ← إلقاء
travaux d'acteur	أعمال الممثل
tritagoniste → protagoniste	ثلاثي البطولة ← بطل المسرحية
type	نموذج
utilité	نفع/ إفادة
valet	خادم
voix	صوت
voix off	صوت مسجّل

أنواع وأشكال

actions	أفعال درامية/ أحداث
antimasque → masque	ضد القناع ← قناع
antithéâtre	ضد المسرح/ لامسرحي/ نقيض المسرح
aristotélicien (théâtre)	أرسطوطاليسي (المسرح)
art corporel	الفن الجسماني
art du spectacle → spectacle	فن العرض ← عرض
attelanes	تهريج مسرحي
auto-sacramental	أوتوسكرمنتال/ تمثيلية دينية كانت تعرض في إسبانيا
autothéâtre	مسرح ذاتي
avant garde → théâtre expérimental	مسرح طليعي ← مسرح تجريبي
ballet de cour → comédie-ballet	باليه البلاط ← كوميديا – باليه
boulevard → théâtre de boulevard	بولفار ← مسرح البولفار

bourgeois (théâtre)	مسرح برجوازي
café-théâtre	مسرح المقهى
cérémonie → rituel (et théâtre)	احتفال شعائري (المسرح)
chronique	متأصّل/ مزمن
comedia	كوميديا إسبانية
comédie	كوميديا
comédie à tiroirs	كوميديا الجوارير (أو الاسكتشات/ مَشاهد قصيرة)
comédie ancienne	الكوميديا القديمة (أو كوميديا الفاحشة)
comédie-ballet	كوميديا الباليه (أو كوميديا الحدث الراقص)
comédie burlesque	كوميديا هزلية أو ساخرة/ بورليسك
comédie d'humeurs	كوميديا النزوات أو كوميديا الأمزجة
comédie d'idées	كوميديا الأفكار
comédie d'intrigue	كوميديا الحبكة
comédie de caractère	كوميديا الطباع والتصرّف
comédie de mœurs	كوميديا العادات
comédie de salon	كوميديا الصالونات
comédie de situation	كوميديا الظّروف والمواقف
comédie haute et basse	كوميديا عالية وكوميديا وضِيعة
comédie héroïque	كوميديا بطولية
comédie larmoyante	كوميديا دامعة
comédie légère → vaudeville	كوميديا خفيفة ← فودفيل
comédie noire	كوميديا سوداء
comédie nouvelle	كوميديا حديثة/ جديدة
comédie pastorale	كوميديا رعوية
comédie satirique	كوميديا هجائية
comédie sentimentale → comédie larmoyante	كوميديا عاطفية

comédie sérieuse → tragédie bourgeoise	كوميديا رصينة ← تراجيديا برجوازية
commedia dell'arte	كوميديا دل آرتي
comédia erudita	كوميديا بحاثة
danse-théâtre	رقص مسرح
didactique → pièce didactique, théâtre didactique	تعليمي ← مسرحية تعليمية/ مسرح تعليمي
divertissement	لهو وانشراح/ بين فصلي مسرحية
documentaire → théâtre documentaire	وثائقي ← مسرح توثيقي
drame	دراما
drame bourgeois → drame	درام / دراما برجوازية ← درام أو دراما
drame historique → histoire	دراما تاريخية ← تاريخ
drame liturgique	دراما لاهوتية / دراما النصوص المقدسة
électroniques (arts)	فنون إلكترونية
épique	ملحمي
ethnodrame	دراما إثنية
expérimental → théâtre expérimental	تجريبي ← مسرح تجريبي
expression dramatique → jeu dramatique	تعبير درامي ← لعب درامي
fantasmagorie → féerie	مخرقة ← فتنة
féerie	مسرحية فيها جِنّ وسحرة
femmes (théâtre des)	مسرح النساء
formes théâtrales	أشكال مسرحية/ تصنيف المسرح
genre	نوع (أدبي مسرحي..)
happening	هابيننغ/ نهاية سعيدة
héroï-comique → comédie héroïque	كوميدي بطولي← كوميديا بطولية
humeur → comédie d'humeur	مزاج← كوميديا النزوات

humour → comique	فكاهة ← مضحك
impromptu	مرتجَل/ مسرحية أو قصيدة مرتجلة
interculturel (théâtre)	تشابه الثقافات وتمازجها (المسرح)
interlude	فاصل ترفيهي
intervention → théâtre agit-prop	مداخلة/ مسرح تحريضي
intermède	فاصل
jeu	اللعب (المسرحي)
jeu dramatique	أداء مسرحي
lecture-spectacle	قراءة/ عرض
loa lever de rideau	رفع الستار
mascarade → masque	تقنّع ← قناع
masse → théâtre de masse	شعب/ الجمهور ← مسرح شعبي
matérialiste (théâtre)	مادي (مسرح)
médias (et théâtre)	وسائل الإعلام والمسرح
mélodrame	ميلودراما
métathéâtre (métapièce)	المسرح الذي يتناول موضوع المسرح (المسرحية التي تتناول موضوع المسرحية)
mimodrame	دراما إيمائية
miracle	معجزة
monodrame	مونودراما
moralité	أخلاقيات (مسرح)
multimédia (théâtre)	مسرح تعدّد وسائل الإعلام (المسرح)
mystère	سر/ مسرح الأسرار
nouveau théâtre	مسرح الجديد/ عصري
one (wo) man show	مؤدٍّ منفرد في العرض (مؤدِّية)
opéra (et théâtre)	أوبِّرا (مسرح)
parade	طريقة عرض شعبية (يمكن أن تكون ممسرحة)

parodie	بارودیا/ تحريف ساخر
participation→ théâtre de participation	مشاركة← مسرح المشاركة
passion	هوى/ شغف
performance	تمثيل حَدَثٍ تطورُه هو العمل المسرحي
pièce	مسرحية
pièce à grand spectacle → spectacle	مسرحية بعرض غني ← عرض مسرحي
pièce à la muette → pantomime	مسرحية صامتة إيمائية ← تمثيلية إيمائية
pièce à machine → machine	مسرحية آلية ← آلة
pièce à problème	مسرحية تعالج مشكلة/ مسرحية المشاكل السياسية
pièce à thèse → théâtre à thèse	مسرحية الأطروحات ← مسرح الأطروحات
pièce bien faite	مسرحية مبنية بعناية/ منفذة بدقة في بنائها الدرامي
pièce de cape et d'épée	مسرحية الشخصيات النبيلة
pièce didactique	مسرحية تعليمية
pièce en un acte	مسرحية الفصل الواحد
pièce historique → histoire	مسرحية التاريخية ← تاريخ
pièce radiophonique → radio	مسرحية إذاعية ← إذاعة
poissard → parade	رعاعي/ سوقي ← عرض شعبي ممكن مسرحته
postmoderne (théâtre)	مسرح الأساليب غير التقليدية مسرح متقدم
radio (théâtre à la)	مسرح في الإذاعة
rituel (théâtre et)	مسرح وطقوسية
sainette → saynéte	مسرحية صغيرة
saynète	مشهد لمسرح الدمى المتحركة
scène de foule → théâtre de masse	مسرح الجمهور/ مسرح شعبي
sotie	خروج

télévision (et théâtre)	تلفزيون (والمسرح)
théâtre anthropologique	مسرح أنثروبولوجي
théâtre autobiographique	مسرح السيرة الذاتية
théâtre de l'absurde → absurde	مسرح العبث ← عبث
théâtre de poche → théâtre intime	مسرح الجيب ← مسرح حميم
théâtre intime → théâtre de chambre	مسرح حميم ← مسرح الغرفة أو الحجرة
théâtre épique → épique	مسرح ملحمي ← ملحمي
théâtre interculturel	مسرح متداخل الثقافات
théâtre syncrétique	مسرح تركيبي اصطناعي
théâtre synthétique → théâtre total	مسرح كلي شامل
tragédie héroïque	تراجيديا بطولية
tragi-comédie	تراجي - كوميديا
tragi-comique	تراجي - كوميدي
tragique	تراجيدي/ مأساوي
vaudeville	فودفيل/ هزلية/ خفيفة
vidéo→ théâtre et média	فيديو ← مسرح ووسيلة إعلام

الإخراج

abstraction	تجريد
accessoires	لوازم/ كماليات
vidéo → théâtre et média	فيديو ← مسرح ووسيلة إعلام
adresse au public	التوجّه إلى الجمهور
aire de jeu	مساحة اللعب
animation	تنشيط/ إحياء
art de la représentation	فن العرض
art de la scène	فن المسرح
art théâtral	فن مسرحي

autre scène → espace intérieur, fantasme	خشبات أخرى/ فضاء داخلي/ استيهام
bruitage	مؤثرات صوتية
chorégraphie (et théâtre)	تصميم الرقص (والمسرح)
conseiller littéraire → dramaturge	مستشار أدبي ← مؤلف مسرحي
costume	زيّ مسرحي
coulisse → hors-scène	كواليس← خلفية المسرح/ خارج الخشبة
côte cour, côté jardin	جهة الساحة (الصالة)/ جهة الحديقة (الكواليس)
création collective	إبداع جماعي
décor	ديكور
décor construit	ديكور مبني
décor parlé → décor verbal	ديكور متكلم عنه ← ديكور شفهي
décors simultanés	ديكورات متزامنة
décor sonore	ديكور صوتي
décor verbal	ديكور شفهي
découverte → drame analytique	اكتشاف ← دراما تحليلية
directeur de théâtre	مدير المسرح
dispositif scénique	جهاز مسرحي
éclairage	إضاءة
effet sonore → son	مؤثر صوتي ← صوت
enseignement de théâtre → université	تعليم المسرح ← الجامعة
entracte	استراحة/ فاصل
espace (au théâtre)	فضاء (في المسرح)
espace ludique (ou gestuel)	مساحة لعبية أو حركية
espace scénique	فضاء مسرحي
ethnoscénologie	علم المسرح الإثني

événement	حدث
fantasme (du théâtre)	استيهام (مسرحي)
festival	مهرجان
formateur → animation	معِدّ ومثقف ← إحياء/ تنشيط
image	صورة
installation	تجهيز
intermédialité	التبادل عبر وسائل الاعلام
jeu muet → jeu de scène	أداء الصامت ← أداء مشهدي
lieu scénique	مكان مشهدي
lieu théâtral	مكان مسرحي
livret de mise en scène	كتيّب الإخراج
lumière → éclairage	إنارة ← إضاءة
machine théâtrale	الآلة المسرحية
maquillage	ماكياج/ تبرّج
metteur en scène	مُخرج
mise en espace → lecture-spectacle	تموضع في حيِّز ← قراءة عروض
mise en onde → radio	بثّ إذاعي ← مذياع
mise en place → lecture-spectacle, mise en scène	تموضع ← قراءة عرض الإخراج
mise en scène	إخراج
mise en voix → lecture-spectacle	أداء صوتي ← قراءة، عرض
modèle (représentation)	نموذج (العرض)
montage sonore → bruitage	توليف صوتي ← مؤثرات صوتية
musique de scène	موسيقى المشهد
musique (et théâtre)	موسيقى (ومسرح)
naturaliste (représentation)	طبيعي (عرض)
objet	غرض/ موضوع
opsis	مرئي

orchestre	جوقة/ أوركسترا
parathéâtre	خارج المسرح
parcours	مسار/ مجرى
photographie (de théâtre)	تصوير شمسي مسرحي
plastique animée	تشكيلي متحرك
praticable	وحدة ديكور مسرحي
pratique spectaculaire	وحدة ديكور مسرحي استعراضي
pré-mise en scène	تصور ما قبل الإخراج
production théâtrale	إنتاج مسرحي
projection	عرض صور جامدة أو متحركة
quatrième mur	جدار رابع
rampe → cadre, rideau	صفّ أنوار (مصابيح) في مقدمة مسرح← إطار، ستارة
réaliste (représentation)	واقعي (عرض)
régie	ريجي/ إدارة مسرح
régisseur	مدير تقني للعمل المسرحي
représentation théâtrale	عرض مسرحي
reprise	إعادة
rethéâtralisation – théâtralisation	إعادة مسرحة – مسرحة
rideau	ستارة
rythme	إيقاع
rythmique	إيقاعي
scénario	سيناريو
scène	خشبة/ مشهد في فصل من مسرحية
scénique	مسرحي/ مشهدي
scénographie	سينوغرافيا
son → bruitage	صوت ← مؤثرات صوتية

spectacle	عرض
souffleur	ملقّن في مسرح
spectaculaire	استعراضي
tableau	لوحة
tableau vivant	لوحة حية
tempo	إيقاع الحركة
texte et scène	نص وخشبة
texte spectaculaire	نصّ استعراضي
théâtralité	تمسرح/ (قابل للمسرحة)
théâtre d'images	مسرح الصور
théâtre d'objets	مسرح الأشياء
théâtre de metteur en scène	مسرح المخرج
théâtre matérialiste	مسرح مادي
théâtre mécanique	مسرح آلي/ ميكانيكي
théâtre musical	مسرح موسيقي
threatron	حيز المشاهدين
tréteau	منصة
vériste (représentation)	حقائقي (عرض)
version scénique	نسخة ممسرحة
voix	صوت

مبادئ بنيوية ومسائل جمالية

abstraction	تجريد
absurde	عبث
actualisation	تحديث
adaptation	اقتباس
ambiguïté	غموض/ إبهام/ التباس
animation	إحياء/ تنشيط

anthropologie théâtrale	أنثروبولوجيا مسرحية
apollinien et dionysiaque	أبوليني وديونيزي
art dramatique	فن درامي
art poétique → poétique théâtrale	فن الشعرية/ شعرية مسرحية
bienséance	لباقة/ أدب
brechtien	بريختي
burlesque	هزلي/ سخري
cadre	إطار
catégorie dramatique (théâtrale)	فئة درامية (مسرحية)
citation	استشهاد/ تمثّل
cohérence	تماسك ، انسجام
collage	إلصاق
comique	مضحك
coupe → découpage	قطع ← تقطيع
distance	مسافة
distanciation	تماسف
double	مزدوج/ ضعف
édification → théâtre didactique, théâtre à thèse	بناء ← المسرح التعليمي مسرح الأطروحة
effet d'étrangeté	تأثير الغرابة (تغريب)
effet de déconstruction	تأثير التفكيك
effet de mise en évidence	تأثير التوضيح
effet de reconnaissance	تأثير التعرّف
effet de réel	تأثير حقيقي/ واقعي
effet théâtral	تأثير مسرحي
essence du théâtre	جوهر المسرح
esthétique théâtre	جمالية مسرحية
esthétisme	مذهب الجمالية

étrangeté → effet d'étrangeté	غرابة ← تأثير الغرابة
évaluation → esthétique, description	تقويم/ جمالية ← وصف
expression	تعبير
fantastique	خارق
formalisme	شكلية
forme	شكل
forme fermée	شكل مغلق
forme ouverte	شكل مفتوح
goût	ذوق
gros-plan → focalisation	إطار تصويري كبير ← تركيز على بؤرة (تبئير)
grotesque	متنافر
inquiétante étrangeté → effet d'étrangeté	غرابة مقلقة ← تأثير الغرابة (تغريب)
insolite → effet d'étrangeté	شاذّ غريب ← تأثير الغرابة (تغريب)
ironie	سخرية/ تهكّم
masque	قناع
mathématique (approche) du théâtre	رياضيات (مقاربة) المسرح
magie → féerie	سحر ← مسرحية فيها جن وسحرة
mélodramatique	ميلودرامي
métaphore, métonymie → rhétorique	استعارة/ مجاز/ مجاز مرسل ← فن الخطابة
merveilleux (théâtre du)	خارق (المسرح)
mise en abyme	تورّط
norme → règle	معيار ← قاعدة
origine → art théâtral	أصل ← فن مسرحي
pathos	مبالغة/ تفخيم
perception	إدراك حسي

perspective	منظور نسبي/ شامل/ وجهة نظر
plaisant → comique	مسلٍّ ← هزلي
poésie (au théâtre)	شعر (في المسرح)
procédé	أسلوب/ طريقة
procédé théâtral	أسلوب مسرحي
psychanalyse → fantasme	تحليل نفسي ← استيهام (مسرحي)
reproduction	إعادة إنتاج
ridicule → comique	مضحك ← هزلي
rire → comique	ضحك ← هزلي
rupture	قطيعة/ انقطاع، انشقاق
rythme	إيقاع
sacré → rituel	مقدّس ← شعائري
sciences du spectacle → théâtrologie	علوم العرض ← علم المسرحة عالم بفنون وتقنيات المسرح
sociocritique	نقد اجتماعي
spécificité théâtrale	خصوصية مسرحية
stratégie	استراتيجية/ تخطيط
stylisation	أسلَبة
symbolisme → stylisation, symbole	رمزية أسلَبة/ رمز
traité → art du théâtre	بحث ← فن المسرح
valeur → esthétique	قيمة ← جمالية
vériste (représentation)	حقائقي (عرض)
vraisemblable	مشابه للواقع/ مماثل/ محتمل الوقوع

تلقٍّ

applaudissement	تصفيق
attente	ترقّب
attitude	موقف/ وضعية
avertissement	تنبيه/ إنذار
catharsis	تطهّر/ تنفيس/ تفريج
claque	مصفقون مأجورون
critique dramatique	نقد درامي
dédicace	إهداء
description	وصف
fortune de l'œuvre → réception	نصيب، مصير/ الأثر ← تلقٍّ
herméneutique	تأويلي/ ترميزية
illusion	وهْم
institution théâtrale → sociocritique	مؤسسة مسرحية ← نقد اجتماعي
interprétation	أداء
lecture	قراءة
lisibilité	مقروئية/ سهولة القراءة
perception	إدراك حسّي
pitié → terreur	شفقة ← رعب
rapport scène-salle	علاقة خشبة/ صالة
recherche théâtrale	بحث مسرحي
relation théâtrale	علاقة مسرحية
spectateur	مشاهد

terreur et pitié	رعب وشفقة

سميولوجيا (سيميائية)

actant → actanciel	عامل أو قوة فاعلة (كائن أو شيء)
actanciel (modèle)	عواملي (نموذج)
analogon → icône	متناسب بالمقارنة ← أيقونة
codes au théâtre	رموز واصطلاحات في المسرح
communication non verbale → kinésique.	تواصل غير شفهي ← علم التواصل عبر
communication théâtrale	تواصل مسرحي
découpage/deixis	تقطيع/ تقسيم
description	وصف
formalisation → description, notation	وضع القواعد ← وصف/ تأشير
icône	أيقونة
index	فهرس/ بيان/ لائحة
intertextualité	تشابه النصوص وتجانسها/ تناصٌّ
isotopie	وحدة الخواص
langage dramatique	لغة درامية
langage scénique, théâtral → écriture	لغة مسرحية/ كتابة
message théâtral	رسالة مسرحية
métalangage → description	تقعيد لغة ← وصف
monde possible → fiction	عالم ممكن ← خيال
notation → description, partition	تأشير ← وصف/ تجزئة/ تقطيع
ostension	تواصل عبر عامل استعراضي
partition	تقسيم
pragmatique	براغماتي/ واقعي/ عملي تطبيقي/ معبِّر
pratique signifiante	تطبيق معبِّر

praxis	عمل/ ممارسة عمل
public → spectateur, réception	جمهور ← مشاهد/ استقبال
questionnaire	استفتاء
reconstitution → description	إعادة إنشاء ← وصف
redondance	حشو/ إطناب
référent → signe, réalité représentée	مرجع ← دلالة وضْع ممثل
satire → comique , parodie	هجاء ← هزلي/ محاكاة ساخرة
segmentation → découpage	تجزئة ← تقطيع
sémiologie théâtrale	سميولوجيا مسرحية
sémiotisation	تحقيق آلية السميولوجيا
séquence	لقطة/ جزء من كل
signe théâtral	دلالة مسرحية
signifiant → signe	دال ← دلالة
signifié → signe	مدلول ← دلالة
situation d'énonciation	وضعية ملفوظ درامي
situation de langage	وضعية لغة أو كلام الموقف الدرامي
situation dramatique	موقف درامي
symbole	رمز
système scénique	نظام مسرحي
système signifiant → système scénique	نظام دال ← نظام مشهدي
unité minimale	وحدة صغرى
visuel et textuel	مرئي ونصّي

ملحوظة تقنية

الكلمات التي تتبعها نجمة طباعية (*) تحيلنا إلى مواد أخرى. والتواريخ، بين هلالين، التي تلي أسماء المؤلفين أو المؤلفات، تعود بنا إلى البيبليوغرافيا عند نهاية المجلد، للتثبت من ماهية المادة أو المرجع الذي نحن بصدده. والمؤلَّفات المذكورة في متن المادة لم تذكر في الملحق البيبليوغرافي، لكنها، حتماً مراجع مهمة. أما المؤلَّفات المشهورة والمتكرّر طبعها، فغالباً ما انتقينا الطبعة الأولى منها، مشيرين في البيبليوغرافيا العامة إلى الطبعة المستعملة. كما إن الفهرس الموضوعاتي يسمح بإعادة التعبير إلى حقله الإدراكي، تبعاً لنوع من التقارب أو للمجال النقدي.

المداخل

من Abstraction إلى Vraisemblable

A

التجريد
ABSTRACTION

بالإنجليزية: Abstraction؛ بالألمانية: abstrakion؛ بالإسبانية: abstraccion.

حتى إن لم يكن هناك مسرح تجريدي، (بمعنى الرسم التجريدي)، فإننا نلاحظ دائماً سياقاً تجريدياً وأسلبة للمادة المسرحية، في الكتابة كما في المسرح.

كل عمل فني، وخصوصاً كل عمل إخراجي، يتجرّد من أجواء الواقع المحيط به؛ فهو بالأحرى، بحسب كتاب فن الشعر لأرسطو، يميل إلى الشعر الذي يبحث في العام والعموميات، أكثر منه إلى المسرح الذي يبحث في الخاص والخصوصيات. ومن طبيعة العمل الإخراجي تنظيم الواقع وغربلته وتجريده وإبراز حقيقته.

إن بعض علوم الجمال تمنهج هذا النسق من التجريد. وعليه فإن معهد بوهوس للفن والحرفيات لمؤسسه «أو. شليمر» (O. Sch-lemmer) يرمي إلى «التبسيط والاقتصار على الجوهري والمبدئي والأولي (1978:71)، في تشكيل مفهوم موحّد يواجه تعدّدية المفاهيم. وينتج من ذلك شبكة هندسية من الأشكال، وتبسيط للأشخاص والحركات، وإدراك للمصطلحات والتقاليد والأعراف والبناء العام.

العبث
ABSURDE

بالإنجليزية: absurd؛ بالألمانية: das Absurde؛ بالإسبانية: absurdo.

1– هو ما يُشعرنا وكأنه غير معقول، ويفتقر كلياً إلى المعنى، أو إلى علاقة منطقية تربطه بما تبقّى من النص أو الخشبة. في فلسفة الوجود والحياة، لا يمكن تفسير العبث من خلال العقل، كما أنه لا يعترف للإنسان بأي تعليلٍ فلسفي أو سياسي لعمله. يجب تمييز عناصر العبثية في المسرح، عن مسرح العبث المعاصر. في المسرح، نتكلم عن العناصر العبثية عندما لا نُحسن إعادة ترتيبها، في سياقها الدراماتورجي المسرحي والأيديولوجي. وأمثال هذه العناصر نقع عليها في الأشكال المسرحية، قبل موجة العبثية في الخمسينيات، (وفي مسرح أرسطوفان (Aristophane) وبلوت (Plaute) وفي المسرحية الهزلية في القرون الوسطى وفي الكوميديا دل آرتي*، ومسرح أ. جاري (A. Jarry) وأبولينير (Apol-linaire). إن وثيقة ولادة مسرح العبث، كنوع أو كمسألة محورية، اكتملت مع المغنية

الصلعاء (*La cantatrice chauve*) ليونسكو (Ionesco) (1950) وفي **انتظار غودو** (*En attendant Godot*) لبيكيت (Beckett)، ويمكن أن نذكر أيضاً آرثر أداموف (Arthur Adamov) وبينتر (Pinter) وألبي (Albee) وأرابال (Arrabal) وبينجيه (Pinget) كممثلين معاصرين لهذا النوع من المسرح.

نتكلم أحياناً عن المسرح الاستهزائي الذي «يتحاشى كل تحديد دقيق ويتقدّم بتردّد حذر نحو ما يعجز عنه الوصف، أو بحسب تعبير بيكيت، نحو ما لا يحصى ولا يُعدّ» (Jacquart, 1974: 22).

2- ترجع جذور هذا التيار إلى كامو (Camus) في **الغريب** (*L'Étranger*) و**أسطورة سيزيف** (*Le Mythe de Sisyphe*)، (1942) وإلى سارتر (Sartre) **الكائن والعدم** (*L'Être et le Néant*)، (1943). وخلال الحرب وما بعدها، رسم هذان الفيلسوفان لوحةً لعالمٍ تدمّره وتمزّقه المنازعات والأيديولوجيات. بين التقاليد المسرحية المتوارثة التي جسّدت بداية مسرح العبث المعاصر، نصنّف الهرجة (وهي المسرحية المضحكة التي يغلب فيها التهريج والمرح)، والمباهاة الاستعراضية* (les parades)، أو الفواصل الترفيهية المضحكة التي تميّزت بها عروض شيكسبير (Shakespeare) عن المسرح الرومانسي، وعن «الدراماتورجيات» غير القابلة للتصنيف، كما هي الحال مع «أبولينير وجاري وفايدو (Feydeau) أو غومبروفيتش (Gombrowicz)». أما مسرحيات كامو (**كاليغولا** *Caligula*)، **سوء الفهم** (*Le Malentendu*)) وسارتر (**جلسة مغلقة** (*Huis clos*)) فإنها لا تستجيب لأي من معايير العبث الشكلية، حتى لو كانت الشخصيات لسان حال أفكارها الفلسفية.

لقد ظهرت المسرحية العبثية في الوقت نفسه، وكأنها عمل مسرحي مناقض لمفهوم الدراماتورجيا الكلاسيكية، وللنمط الملحمي البريختي ولواقعية المسرح الشعبي (المناقض للمفهوم المسرحي* (antithéâtre)). إن الشكل المفضّل للدراماتورجيا العبثية هو شكل المسرحية الخالية من الحبكة، ومن الشخصيات الواضحة المعالم، فالمصادفة والابتكار هما سيدا الموقف. وترفض المسرحية كل محاكاة نفسية أو حركية جسمانية، أو أي تصرّف إيهامي خادع، إذ إن المُشاهد مرغَم على قبول اصطلاحات تعبيرية جسدية لعالم خيالي جديد. وحينٍ تتمحور القصة حول مشاكل التواصل، فغالباً ما تتحوّل المسرحية العبثية إلى خطاب على المسرح، يتخطّى إطار الخشبة* (métapièce).

من بين الأبحاث السوريالية حول الكتابة الآلية، احتفظ العبث بالقدرة على السموّ، في شكلٍ متناقض بكتابة الحلم والباطن والعالم الفكري، وعلى إيجاد التعبير الاستعاري المشهدي لتظهير هذا المشهد الداخلي.

3- هناك عدّة استراتيجيات في العبث:

- العبث العدمي، الذي من المستحيل استخلاص أي معلومة منه عن رؤية الكون وعن المضامين الفلسفية للنص والأداء، يونسكو (Ionesco)، هيلدسهايمر (Hildesheimer).

- العبث كمبدأ بنيوي يعكس الخواء الكوني، وتهافت اللغة، وغياب الصورة المتناغمة للإنسانية، بيكيت، أداموف، كالافرتي (Calaferte).

- العبث الهجائي (في تشكيله وحبكته)، وهو يتعرّض بطريقة واقعية بما يكفي للعالم المرسوم (دورنمات (Dürenmatt)، م. فرايش (M. Frisch)، غراس (Grass)، هافل (Havel)).

4- لقد أصبح المسرح العبثي ينتمي إلى التاريخ الأدبي ويملك صورَه الكلاسيكية.

وحواره مع الدراماتورجية الواقعية كان قصير الأمد؛ لأن بريخت الذي كان ينوي اقتباس مسرحية **في انتظار غودو** لم يتمكّن من إنجاز مشروعه. وعلى رغم من كل الإصلاحات في شرق أوروبا، على أيادي المؤلّفين أمثال هافل ومروزك (Mrozek)، في الغرب، وفي التمارين اللفظية على طريقة فتغنشتاين (Wittgen-stein) (من قبل بيتر هاندكي (Peter Hand-ke)، وهيلدسهايمر، ودوبيار (Dubillard))، **يبقى العبث مؤثراً في الكتابات الحديثة وفي** الاستفزازات المدروسة في إخراج النصوص بتعقّل كلاسيكي.

☞ مأساوي (tragique)، مأساوي هزلي (tragicomique)، هزلي (comique).

Hildescheimer, 1960; Esslin, 1962; Ionesco, 1955, 1962, 1966.

لوازم أغراض مسرحية
ACCESSOIRES

بالإنجليزية: Props؛ بالألمانية: Requisiten؛ بالإسبانية: utilería.

لوازم مسرحية (باستثناء الديكور* (dé-cors) والملابس* (costumes)) يستعملها الممثّلون أو يحرّكونها خلال العرض. كثيرة هي اللوازم في المسرح الواقعي التي تعيد تشكيل بيئة معينة بكل خصائصها، لكنها تميل اليوم إلى خسارة قيمتها المتميّزة لتصبح آلات لعب أو أغراضاً تجريدية، وإلا فإنها تتحوّل، كما في مسرح العبث، (وخصوصاً عند يونسكو) إلى أشياء مستعارة من تأثير اقتحام خارجي لحياة الناس. عندها ستصبح هذه اللوازم شخصيات لها دورها المتكامل (بكل ما للكلمة من معنى) وتنتهي باجتياح تام للخشبة.

☞ مِنصبة (Espace, tréteau).

Veltruský, 1940; Bogatyrev, 1971; Hoppe, 1971; Saison, 1974; Harris et Montgomery, 1975; Adam, 1976: 23-27; Ubersfeld, 1980a; Pavis, 1996a: 158-181.

العواملي (نموذج) الترسيمة العواملية
ACTANTIEL (MODÈLE...)

بالإنجليزية: actantial model؛ بالألمانية: Aktantenmodell؛ بالإسبانية: actancial (modelo...).

1- فائدة النموذج العواملي(*)

إن مفهوم النموذج العواملي فرَض نفسه في أبحاث علم الدلالات والدراماتورجيا (علم المسرحة) لإظهار القوى الأساسية في المأساة ودورها في الحدث. فهي تُبرز أفضلية عدم فصل المسرحة لإظهار القوى الأساسية في المأساة ودورها في الحدث. وهي تبرز أفضلية عدم فصل الشخصيات عن الحدث، اصطناعياً، وإظهار الجدلية والعبور التدريجي من هذا إلى ذاك. يعود نجاح هذا النموذج إلى التوضيحات التي أُعطيتْ لمشاكل الحالة الدرامية، ولحيوية المواقف والشخصيات، ولظهور النزاعات* (conflits) وحسمها. من جهة أخرى، لأنها تؤلّف عملاً دراماتورجياً لا بدّ منه في أية عملية إخراج، ولها أيضاً هدف تسليط الضوء على العلاقات المادية وعلى

(*) إن عبارة "actanciel" الفرنسية دخلت حديثاً إلى الدراسات المسرحية؛ لذلك لم نجد لها مرادفاً أميناً في اللغة العربية أفضل من عبارة "العواملي" (نموذج عواملي، ترسيمة عواملية أي القوى الفاعلة: كائنات وأشياء) المستوحاة من العامل المسرحي بحسب وظيفته وبشكل خاص في صناعة المشهدية، لذلك نرجو مقاربتها من هذه الزاوية (المترجم).

رسم الشخصيات وتحديد مظهرها وشكلها وإطلالتها. أخيراً، إن النموذج العواملي يمنح رؤية جديدة للشخصية. هذه الشخصية لا تعود تقارن بكائن نفسي أو ميتافيزيقي (ما ورائي) إنما بكيان ينتمي إلى نظام متكامل للأفعال، نظام بديل من الشكل الضبابي للعامل* (ac-tant) (بنية سردية عميقة) إلى الشكل المحدد للممثل* (acteur) (بنية استدلالية موجودة كما في المسرحية). العامل أو القوة الفاعلة، بحسب أ. غريماس (A. Greimas) وكورتيس (Courtès) (1979)، «هو الذي يُتمّ أو يتلقى الفعل، بمعزل عن أي تصميم» (3 :1979). هذا المفهوم اتخذه غريماس (1966) عن واضع القواعد النحوية ل. تسنيار (L. Tesn-ière) (عناصر النحو البنيوي *Eléments de syntaxe structurale*، (1965)).

إن الإجماع على رأي واحد يكاد يكون مستحيلاً عند الباحثين بالنسبة إلى الشكل الذي يجب إعطاؤه للتسميات وتحديد خاناتها، وشعابها، وهي ليست تفاصيل بسيطة للعرض المسرحي. فالرأي الأساسي منذ و. بروب (W. Propp) (1929) حتى غريماس (1966) يُختصر بالنقاط الآتية:

- توزيع الشخصيات إلى حدّ أدنى من الفئات، بطريقة تضمّ جميع التدابير المحققة فعلياً في المسرحية.

- إبراز الشخصيات الأساسية، أي الأبطال المحرّكين الحقيقيين للحدث، وذلك بجمعهم أو تخفيف عددهم من طريق تجاوز السِّمات الخاصة بكل منها.

2- إيضاح النموذج

أ- بولتي (1895)

أولى محاولات تعريف مجموعة المواقف [illegible] هي محاولة ج. بولتي (G. Polti)، الذي يقلّص عدد المواقف الأساسية إلى ستة وثلاثين، ما يفرض اختصاراً مفرطاً للعمل المسرحي.

ب- بروب (1928)

انطلاقاً من مجموعة قصص، يعرّف روب الحكاية النموذج بأنها تتألّف من سبعة عوامل ينتمي كل منها إلى سبع فئات من الأفعال:

- الشرير (مرتكب السيئات والمضرّات).
- الواهب (المانح)، (مانح الغرض السحري والقيّم).
- المساعد (الذي يهبُّ إلى نجدة البطل).
- الأميرة (التي تشترط القيام بمأثرة لقاء الزّواج).
- المفوّض (الذي يرسل البطل في مهمة).
- البطل (الذي يتصرف ويخضع لتحوّلات وانقلابات وأحداث طارئة).
- البطل المزيّف (الذي ينتحل، لبرهة، دورَ البطل الحقيقي).
- فضلاً عن ذلك، يعرّف بروب وظائف الشخصيات بالقول: ما يتغيّر هو أسماؤها وفي الوقت نفسه صفاتها. وما لا يتغيّر هو أفعالها أو وظائفها* (fonctions). ونستطيع أن نستنتج أنه غالباً ما تنسب القصةُ الأفعالَ إلى شخصيات مختلفة، وهذا هو ما يسمح بدراسة القصص انطلاقاً من وظائف الشخصيات (29 :1965).

ج- سوريو (1950)

يحدّد إ. سوريو (E. Souriau) ست وظائف دراماتورجية تشكّل هيكلية كل عالم درامي:

- الأسد (قوة موجّهة): هو العامل الراغب في الفعل.
- الشمس (قيمة): المنفعة التي يتمنّاها العامل.

• الأرض (الحاصل على المنفعة): هي التي تسمح بالحصول على المنفعة المرجوّة.

• مارس (Mars) إله الحرب (المواجِه): العائق الذي يواجه العامل.

• الميزان (الحَكَم): يقرّر كيفية توزيع المنفعة المرجوّة بين المتنافسين.

• القمر (مساعد).

لا وجود لهذه الوظائف الستّ إلا عبر تفاعلها مع بعضها البعض. يمثّل نظام سوريو مرحلةً أولى ومهمة في تشكيل العوامل أو القوى الفاعلة (كائنات وأشياء)، فهو يشمل أبطال الرواية المختارين جميعهم. وحدها وظيفة الحَكَم (الميزان) تبدو الأقل اندماجاً في النظام، متعالية فوق سائر الوظائف، وأحياناً من الصعب تحديدها في المسرحية موضوع الدراسة. من ناحية أخرى، يتكيّف النموذج، من دون أية صعوبة، مع نموذج غريماس الذي ينظّم الوظائف الست بتقسيمها إلى ثلاثة أزواج من الوظائف.

د- غريماس (1966, 1970)

المرسل ← الموضوع ← المرسل إليه
↑
المساعد ← الذات ← المعاكس

محور «المرسِل - المرسَل إليه» هو محور مراقبة القِيم، وبالآتي هو محور الأيديولوجيا، فهو يقرّر إبداع القِيم والرغبات وتوزيعها بين الشخصيات. إنه محور القدرات والمعرفة أو الاثنين معاً.

محور «الذات - الموضوع» يرسم مسار الحدث والبحث عن بطل المسرحية أو الممثّل الأول فيها، وهو محاط بالعقبات التي على الفاعل تخطّيها من أجل التقدّم. إنه محور الإرادة.

محور «المساعد - المعاكس» يسهّل أو يمنع التواصل. وينتج ظروفَ الفعل وطرائقه، وليس بالضرورة أن يكون ممثّلاً بشخصيات مسرحية. فالقوى المساعدة والمعاكسة ليست، في ظروف معيّنة، سوى «انعكاسات لإرادة التصرّف ولعناصر مقاومة خيالية تصدر عن العامل/ الذات نفسه» (Greimas 1966: 190). هذا المحور هو نفسه، في ظروف معيّنة، محور المعرفة وأحياناً أخرى محور القدرة.

هـ- آن. أوبرسفلد (1977)

إن آن أوبرسفلد (Anne Ubersfeld) (1977 a: 58-118) في تطبيقها للنموذج الغريماسي، استبدلت الثنائي «ذات - موضوع»، جاعلةً من الذات/ الوظيفة المتحركة من الثنائي «المرسِل - المرسَل إليه»، في حين يصبح الموضوع الوظيفةَ المتنافس عليها بين قوة مساعِدة وقوة معاكسة. وهذا التفضيل يُعَدِّل جذرياً عمل النموذج.

في الواقع، إننا مع غريماس لم نكن ننطلق من فاعل مفبرك بوعي من قِبل قوة مستفيدة تبعاً لقوة دافعة، فالفاعل لم يكن يعرف، أو يُحدّد، إلا بظهوره في نهاية المطاف تبعاً لالتماس الموضوع. كل هذا التصوّر يبرز الأفضلية في بناء الثنائي «ذات - موضوع»، شيئاً فشيئاً وتعريف الذات لا يحصل من تلقاء نفسه إنما بحسب أفعاله الحسّية.

في المقابل، فإننا بحسب آن أوبرسفلد، نجازف بالمبالغة في تقدير طبيعة الذات، بأن نجعل منها معطىً سهل الكشف عبر الوظائف الأيديولوجية للمرسِل - المرسَل إليه، ما يبدو، من ناحية أخرى بأنه لم يكن مقصد أوبرسفلد القول إنه «لا يوجد ذات مستقلة في نص، إنما محور «ذو موضوع»» (1977 a: 79). إن تعديل النموذج الغريماسي يقوم أيضاً، بطريقة غير مباشرة، على المحور «قوة مساعدة/ قوة معاكسة»، لكن ليست له النتائج نفسها على

سير العمل العام. في الواقع، لا يهم إن قام «المساعد والمعاكس» على الذات أو على الموضوع الذي يتابعانه، ولن يكون هناك إلا فارق فاعلية المساعد أو المعاكس وسرعتهما.

و- صعوبات وتحسينات ممكنة في ترسيمة القوى العواملية (كائنات وأشياء)

إن خيبة الأمل التي نصادفها غالباً عند تطبيق الترسيمة هي فرط اتساع شموليتها وعالميتها، لا سيّما بالنسبة إلى وظائف القوة الدافعة والقوة المستفيدة (الإله، والإنسانية، والمجتمع، وإيروس (إله الحب عند اليونان))، والقدرة... إلخ. من المستحسن، من جهة أخرى، أن نبادر إلى عدّة تجارب، وخصوصاً حول الذات، ولنا مصلحة بعدم إكمالها إلا في نهاية التجربة وبالطريقة الأكثر مرونة.

أخيراً، سنتذكر أن علّة وجود نموذج القوى العواملية (كائنات وأشياء) هي سهولة حركته، وأنه ليس هناك من صيغة سحرية جاهزة كلياً ونهائية: يجب أن يكون لكلّ موقف جديد ترسيمة خاصة، وفوق ذلك، كل من الخانات الست، قابلة لأن يتفرّع عنها تحديد جديد لترسيمة القوى العواملية. وعلينا الانتباه إلى عدم حصر استعمال رمز القوى العاملة بالشخصية، وبالآتي، على مستوى النص. كل ما نراه على المسرح يجب اعتباره جزءاً من مقوّمات التركيبة العواملية. فالمواد المستعملة واستهلاكها في مسرحية **الأم الشجاعة** (*Mère Courage*) لبريخت (Brecht) تشكّل هي أيضاً نموذجاً عواملياً.

إذن، يمكننا إقامة نموذج تكون فيه العوامل الستة ممثلة بمختلف حالات المواضع وما يدور على المسرح وهذا سيجنّب تحجيم النموذج إلى مجرّد إجراء تركيبي للشخصيات. وبالطريقة نفسها، سنتمكّن من دراسة نظام الحركات* (gestus) المختلفة. (حول صعوبة نموذج القوى العواملية (كائنات وأشياء) (تراجع مادة «شخصية»* (personnage)). ثم تطوّر هذا النموذج بحسب دراماتورجية المسرح الغربي الكلاسيكي حول النزاع ولا يطبق إلا بشكلٍ سيئ جداً في المأساة الحديثة (Szondi, 1956)، (1956) وفي الأشكال **«الإكسترا» أوروبية، التي لا تعرض نزاعاً ولا** حكاية ولا بناء درامياً بالمعنى الغربي.

3- العوامل والممثلون

أ- نظرية مستويات وجود الشخصية

المستوى الأول: مستوى الهيكليات الأساسية للمعنى. علاقات المخالفة والمناقضة، والمشاركة في عوالم مختلفة من المعاني التي تشكّل المربع المنطقي (مربع نظرية الرموز والعلامات لغريماس، 1966, (1970: 137).

المستوى الثاني: مستوى العوامل أو القوى العواملية (كائنات وأشياء عامة)، غير شبيهة بالإنسان ولا شكل محدداً لها (نحو: السلام، وإيروس، والسلطة السياسية). ليس من وجود للعوامل أو القوى العواملية إلا نظرياً أو موضوعياً في نظام من المنطق للحدث أو للسرد.

المستوى الثالث: مستوى الممثلين (كائنات وأشياء) (بالمعنى التقني للكلمة: «عامل») لا بمعنى الممثل هي كيانات مشخّصة ومتمثلة ومحَقّقة في المسرحية (إجمالاً: الشخصية بمعناها التقليدي).

المستوى الوسيط بين المستويين الثاني والثالث: الأدوار* (roles)، وحدات مصوّرة ومنشطة، لكنها عامة ومثالية (نحو: المدعي، والأب الشريف، والخائن).

يشارك الدور، في الوقت نفسه، في بنية سردية عميقة (نحو: الخائنون يصنعون دائماً

ذا)، وفي المظهر النصي (مدعي الورع هو النموذج الأفضل لشخصية الخائن).

المستوى الرابع: مستوى الإخراج والممثلين (بمعنى «القوى العاملة» التي تلعب دوراً واحداً أو أكثر)، إنه مستوى آخر مستقل عن مستوى الشخصية.

	نظام الشخصية	مستوى الوجود
بنية سطحية المستوى الرابع (عرض)	c^1 c^2 ممثلون C	شخصية من الممكن إدراكها عبر الممثّل
المستوى الثالث (مساحة النص)	a فاعلون a^1 a^2	هيكلية استدلالية (الدوافع، المواضيع الحبكة)
بنية عميقة المستوى الثاني (تركيب القصة)	a^1 a^2 a^3 أدوار a A عوامل (كائنات وأشياء) A^1 A^2 A^3	هيكلية سردية (منطقية الأحداث)
المستوى الأول (البنية المنطقية)	مشغّلون موضوعيون مربع غريماس المنطقي	الهيكلية الأساسية للمعنى

ب- الشخصية بين التخفيف والتوفيق

• **التخفيف**

يتمثّل العامل أو القوة الفاعلة بعدد من الممثلين، مثلاً: في **الأم شجاعة** هناك لعامل الصمود (Survivre) عدة ممثلين: الأم شجاعة، والطباخ، والجنود، والمرشد الروحي.

وهناك ممثل واحد يلعب شخصيتين: في جميع الأدوار المزدوجة للممثل، كما في: *La bonne âme du Sé-Tchouan* (بريخت)، الشخصية نفسها تغطي عاملين أو قوتين فاعلتين مختلفتين (الكائن البشري/ الإفادة (مهما كان الثمن).

• **التوفيق**

حيث يلعب ممثلان دور شخصية واحدة أو وجهٍ صغيرٍ خاصٍ من وجوهها (نهج رائج في الازدواجية اليوم). كذلك يستطيع ممثل واحد أن يركّز على عدة محاور من الأحداث؛ مثلاً **الأم شجاعة** تجمع في شخصيتها عاملين: «صنع منفعة» و«العيش بسلام».

📖 Bremond, 1973; Suvin, 1981.

فصل
ACTE

من اللاتينية: action, actus. بالإنجليزية: act؛ بالألمانية: Akt؛ بالإسبانية: acto.

معناه تقطيع خارجي للمسرحية إلى أجزاء متساوية تبعاً للوقت وسياق الحدث.

1- مبادئ تنظيم (بناء الفصول)

إن التمييز بين الفصول والانتقال من فصل إلى آخر أُشير إليهما بتنوع كبير خلال تاريخ المسرح الغربي. ومن وسائل الإشارة إلى تغير الفصول: تدخّل الخورس* (choeur) (غريفوس (Gryphius))، إسدال الستارة (بدءاً من القرن السابع عشر)، وتغيير الإضاءة أو «إحلال الظّلام»، واللازمة الموسيقية،

واللافتات... إلخ. ذلك أن (الفواصل) المذكورة أعلاه بين الفصول توفّر ضروريات جدّ مختلفة (وهذا ما كان يحدث قديماً عند تغيير الشموع والديكور).

أ- قواطع زمنية

يشير الفصل أحياناً إلى وحدة* (unité) زمنية من النهار (الكلاسيكية)، أو النهار بأكمله (الدراماتورجيا الإسبانية خلال العصر الذهبي)، وأحياناً، إنما نادراً، إلى مدة أطول **(م. تشيخوف (M. Tchekhov)، إبسن (Ib-sen). يحدّد الفصل** كوحدة زمنية وسردية تبعاً لحدوده أكثر من مضمونه: إنه ينتهي مع خروج جميع الشخصيات أو مع تغيّر بارز **في استمرار الحيز الزّمني، فتكون الحكاية قد** قُسمت إلى أحداث مهمة.

ب- قواطع سردية

هي المعيار الأساس في التقسيم إلى فصول: منذ أرسطو، نعتبر في الواقع أن على المأساة أن تقدّم حدثاً واحداً مقسماً إلى فصول، متصلة بعضها ببعض عضوياً، حتى لو كانت **الحكاية** تعيد عرض الحدث أو لا. هذه الصياغة سردية، وتقسّم تبعاً لوحدات القصة أو **الحكاية** المعترف بها عالمياً، ما يفترض **ثلاث** مراحل:

– **الاستهلال** (protase) (الجزء التمهيدي من مسرحية)، (عرض وتسيير العناصر الدرامية).

– **العقدة** (épitase) (تأزيم العقدة وحصرها).

– **الفاجعة** (catastrophe) (فاجعة تنتهي بحل النزاع والعودة إلى الوضع الطبيعي).

إن هذه المراحل الثلاث التي تنطبق عليها نماذج علم السرد الثلاثية لمنظري القصة (récit) ستصبح نواة كل مسرحية ذات طابع، والعدد السحري لهذا الفن المسرحي.

وفي كلامه على التقليد المسرحي يميز هيغل (Hegel) (1832) بين ثلاث مراحل رئيسية: **1) بدء النزاع 2) الصدمة 3) ذروة** النزاع وتسويته. هذا النموذج الذي نستطيع اعتباره موضوعياً وشرعياً (لهذا النوع من فن المسرحة) سوف يخضع لتغيرات مختلفة، **لأن التقسيم الشكلي لا يتناسب بالضّرورة مع** مراحل **الحكاية** الثلاث.

2- تطوّر عدد الفصول

لم تعرف المأساة اليونانية التجزئة إلى **فصول؛ إذ يحدّد كل منها ظهور الخورس في** وصلة غناءٍ ورقص (ستاسيمون) تفصلُ بين الأجزاء التي يؤدّيها الممثلون (الإبيسوذيون)* (épisodes) إلقاءً. وإن المؤلفين اللاتين أمثال: هوراس (Horace) ودوناتوس (Donatus) وتيرانس (Térence)، وكذلك منظّري عصر النهضة حاولوا إيجاد قواعد للتقسيم بإضافة عنصرين متداخلين على التقسيمة الثلاثية، وذلك برفع عدد الفصول من ثلاثة إلى خمسة. وهكذا يصبح **الفصل** الثاني مخصصاً لتوسيع العقدة، مؤمّناً العبور من مقدّمتها إلى ذروتها. ويحضّر **الفصل** الرابع حلاً للعقدة أو يحضّر لترقّب قلق أخير، أو أمل في حلّ سرعان ما يخيب، كما عند سينيك (Sénèque) بعد هوراس. ثم أصبحت المسرحية ذات الفصول الخمسة متبعة في القرن السابع عشر الفرنسي، وهي تشكّل النتيجة لبنية درامية معيارية، ويصبح المبدأ الأساس، من الآن فصاعداً، قاضياً بتطور الأحداث بشكل مستمر وثابت، من دون اهتزاز، ويجعل الحدث ينساب نحو خاتمة ضرورية. إن التقطيعات لا تؤثر في

جودة الحدث ووحدته، إنما تمنح التقدّم والإيقاع والشكل ومضمون الفصول تناغماً فقط. أما بالنسبة إلى المعيار الكلاسيكي، فعلى الفصول أن تكون متوازنة، وأن تشكّل مجموعة مستقلة، وأن تتميّز بقدر من «الجمال الخاص»، أي بحادث أو بأهواء جامحة أو بما شابههما (D'Aubignac, 1657, V1, 4, 299).

ويؤدي الفصل، في هذه الجمالية، دور المحفّز واللاجم للعمل في آنٍ واحد. «إنه درجة أعلى، أو خطوة للعمل. فعبر هذا التقسيم للحدث العام إلى درجات يبدأ عمل الشاعر. [...] وهكذا، «فالحوار يعيّن الثواني، والمَشَاهد تعيّن الدقائق، والفصول تستجيب للساعات» (Marmontel, 1763, article "Acte").

3- نماذج أخرى لتنظيم الفصول

إبّان العصر الكلاسيكي (أو النيو كلاسيكي: (Freytag, 1857))، كان هذا التقسيم إلى ثلاثة أو خمسة فصول يهدف إلى أن يكون معتمداً عالمياً أو طبيعياً. لكنه ليس في الواقع إلا لهذا النوع المحدد من الدراماتورجيا، الذي يستند إلى وحدة الحيِّز الزّمني للفعل. وما إن ينبسط الحدث أو يفقد ميزته في عملية التواصل، حتى تصبح ترسيمة الفصول الخمسة باطلة؛ وإن التسلسل المشهدي إلى لوحات أو مشاهد، يعطي فعلياً، وبشكل أفضل، نصوص كلٍّ من شيكسبير ولينز (Lenz) وشيلّر (Schiller) وبوشنر (Büchner) وتشيخوف حقّها (Szondi, 1956). حتى لو احتفظ بعض هؤلاء الكتّاب بتسمية فصولهم مشهداً أو لوحة، فإن نصوصهم هي في الواقع سلسلة لوحات ذات سياق. هذه حالة شيكسبير الذي نُشرت مسرحياته لاحقاً وهي مقسّمة إلى فصول ومشاهد، وهي أيضاً حالة المؤلفين المسرحيين الإسبان الذين قسموا مسرحياتهم زمنياً إلى ثلاثة أيام، وحالة معظم مؤلّفي ما بعد الكلاسيكية والرومانسية.

ما إن يتم التقطيع إلى فصول تبعاً للحدث والحقبة في آنٍ واحد، حتى يميل الفصل إلى تشكيل لحظة مأساوية وتحديد حقبة وتحويل «الحالة» إلى لوحة جاهزة. تاريخياً، نشأت هذه الظّاهرة منذ القرن الثامن عشر (الدراما البرجوازّية)، وفي شكلٍ أوضح في القرن التاسع عشر (فيكتور هوغو Victor Hugo)، لتصبح في أيامنا ميزة أساسية في دراماتورجيا المسرح الملحمي فديكند (Wedekind)، ستريندبرغ (Strindberg)، بريخت، فيلدر (Wilder). وقد أشار ديدرو (Diderot)، من دون أن يعلم، إلى تحوّل الفصل إلى لوحة والمسرح الدرامي* (dramatique) إلى المسرح الملحمي* (épique): «إذا تأمّل شاعر جيداً في موضوعه، وقسّم عمله، فلن يعجز عن إعطاء عنوان لكل فصل، وكذلك في الشعر الملحمي نقول: النزول إلى الجحيم، حفلات المآتم، إحصاء الجيش، مواجهة الظّل، وسنقول في المأساوية: فصل الشكوك، فصل الغضب، فصل الشكران والتضحية» (Diderot 1758: 80-81).

ممثل
ACTEUR

بالإنجليزية: actor؛ بالألمانية: schauspieler؛ بالإسبانية: actor.

1 – جسم موصل للحرارة

عندما يلعب الممثل دوراً، أو يتقمّص شخصية* (personnage)، يضع نفسه في قلبِ الحدث المسرحي. فهو الصلة الحية بين

نصّ المؤلف، وتوجيهات المخرج، وعين المشاهد وأذنه. ونفهم أن هذا الدور الساحق جعل منه في تاريخ المسرح أحياناً شخصية مداهنة وخرافية، بل «عملاقاً مقدّساً»، وأحياناً أخرى كائناً مرذولاً، يتحاشاه المجتمع بخوف شبه غريزي.

2 - المسافة والمحاذاة

حتى أوائل القرن السابع عشر، كانت كلمة الممثل* (acteur) تدلّ على الشخصية المسرحية، ثم أصبحت تعني «الذي يؤدّي دوراً ما» كممثل وكحرفي. وفي التقاليد الغربية، حيث يتقمّص الممثل شخصيته، وكأنه هو بذاته، فإنه يشكّل، قبل كل شيء، حضوراً جسدياً على الخشبة ويمارس علاقات التحام حقيقية مع الجمهور المدعوّ إلى تحسّس الجانب الملموس والشهواني مباشرة، والقصير الأجل أيضاً. وغالباً ما نسمع بأن الممثل «مسكون» ومتحوّل بفعل شخصية أخرى لا بفعله هو، بل تدفعه قوة للتصرّف بسمات شخصية أخرى. وتلك أسطورة رومنسية للممثل ذي «الحق الإلهي»، الذي لم يعد يفرّق بين المسرح والحياة. هذا ليس إلا وجهاً معقولاً عن الرابط بين الممثل والشخصية، غير أنه يستطيع أيضاً إبراز المسافة التي تفصله عن دوره بإدراك البنية الاصطناعية للممثّل البريختي. هنا نتوقّف عند النقاش القديم بين مؤيّدي الممثل «الصادق» الذي يعيش كل أحاسيس شخصيته المسرحية وانفعالاتها، وبين ممثل آخر قادر على ضبطها ويوهمنا بأنها حقيقية، فكأنه «دمية رائعة يشدّ حبلها الشاعر، وهو في كل سطر يدلّ على الشكل الحقيقي الذي عليه التزامه» (ديدرو في: المفارقة عند الممثل :Diderot dans (*Le Paradoxe sur le comédien*, 1775. إن موضوع الصدق عند الممثل يتخذ أحياناً شكل النزاع بين مفهومين للإبداع عنده: ممثل/ ملك يرتجل ويبدع بحرية مستعيناً أحياناً بمبالغة المهرج أو ب «عملاق مقدّس»، أو بممثّل يُعتبر وكأنه دمية متحركة كبيرة (sur marion-nette) كريغ (Craig) يحرّكها المخرج.

3 - إعداد الممثل

إن الإعداد التقني للممثل ظلّ غائباً ومهملاً لزمن طويل، حتى تلمّس الممثّل حركة ذات أسس تنظيمية مستمدة من فنون الإخراج، وصار يتطلّع إلى تطوير نفسه بشكل شامل، صوتاً وجسداً وفكراً، وإحساساً وتبصراً بالدراماتورجيا ودور المسرح الاجتماعي. والممثّل المعاصر تخلّى نهائياً عن التناقضات والحجج ومقولة «الممثل/ السيد أو الممثل/ العبد» فهو يطمح إلى لعب دور مؤدٍّ متواضع، لكنه يثير حماسة لا دور الشخصية وحسب، بل دور النص الدرامي بحسب فنون إخراجه.

4- القائل (العارض)

يبقى الممثل أبداً يلعب دورَ الناطق والمعلن لوقائع النص أو الفعل، وهو في الوقت نفسه، المعنيّ بالنص (ودوره البناء منهجياً انطلاقاً من قراءته)، والذي يعطي النص أبعاداً ومدلولات بطريقة جديدة عند كل أداء. والفعل المحاكي يسمح للممثل بأن يبدو وكأنه يبتكر قولاً أو فعلاً أملاهما عليه نصٌّ أو تصميم أو أسلوب في الأداء أو الارتجال، «فيلعب» على الكلام الذي يصدره ويضعه، في إطاره بحسب شروط الإخراج وأبعاده، وهو يبادر المشاهدَ بالكلام (عبر محاوريه)، طبعاً من دون إعطائه (أي للمشاهد) حقّ الرّد. إنه يتصنّع الفعل جاعلاً من نفسه البطلَ الذي يؤديه والمنتمي إلى عالم خيالي. وفي الوقت نفسه، ينجز أفعالاً مسرحية ويبقى دائماً هو نفسه مهما حمل من إيحاءات. وهذه الازدواجية، أي العيش والظهور وكأنه هو نفسه والآخر معاً، كائناً من ورق وكائناً من لحم ودم، تلك هي ميزة وظيفته المثيرة.

5 - لممثّل منتِج ومنتَج

بعيداً من كلّ هذه الحيل المخيّبة للآمال فإن **الممثّل يبقى حامل دلالات، وملتقى معلومات** عن القصص المروية (موقعها من عالم الخيال)، وعن التميّز النفسي والحركي للشخصيات، وعن العلاقة مع الفضاء المسرحي أو عن مجريات العرض. عندئذٍ يفقد هالته الغامضة لمصلحة سياق الدلالة والاندماج الكلي في العرض. حتى لو بدت وظيفته كأنها نسبية وتستبدل بغرض أو بديكور أو بصوت أو بجهاز للعب، فإن الممثل يبقى فرس الرهان في جميع التجلّيات الجمالية منذ نشأة فنّ الإخراج المسرحي. وهو يفهم دوره كأنه صانع العرض، تبعاً لمهمة المسرح التربوية والسياسية. وغالباً ما عدَل عن خداع عالمه، بعدم ادّعائه الارتجال من دون جهد وبقدر طبيعته العفوية. وما يهمنا في الوقت الحاضر هو عمل الممثل وتقنيته الجسدية وتمارينه التنفّسية.

حضور، شعري، إيقاع، ممثل.

Talma, 1825, Brecht, 1961, Stanislavski, 1963, 1966, Aslan, 1974, 1993; Dort, 1977b, 1979; Barker, 1977, Brauneck, 1982; Ghiron-Bistagne, 1976, 1994; Kantor, 1977, 1990, Roubine; 1985; Pidoux, 1986; Roach, 1985; Villiers, 1987; Godard, 1995; Pavis, 1996a.

الفعل
ACTION

بالإنجليزية: action؛ بالألمانية: Handlung؛ بالإسبانية: acción.

1- مستويات تكوين الفعل

أ- الفعل المرئي والمحجوب

استناداً إلى أحداثٍ مسرحية أُنتجت في الأساس بناءً على تصرّف الشخصيات*، يشكّل الفعل الدرامي في الوقت عينه، وبشكلٍ حسّي عملي مجموعة أنظمة للتحولات* (processus) المرئية على الخشبة، وعلى مستوى الشخصيات، وهذا ما يميّز التعديلات النفسية والأخلاقية.

ب- التعريف التقليدي

التعريف التقليدي للفعل، «أنه سلسلة أعمال وأفعال تشكّل موضوعاً لأثر درامي أو سردي» (*Dictionnaire Robert*). وهو بمعنى آخر حشو لغوي صِرف، لأنه يكتفي باستبدال «الحدث» ب «أعمال» ووقائع من دون الإشارة إلى ما تكون عليه هذه **«الأعمال وتلك الوقائع»** وكيفية تنظيمها في النص الدرامي أو في الحيِّز المسرحي. أن نقول مع أرسطو، بأن الحكاية هي «مجموعة أفعال تمّت»، لا يشرح طبيعة الفعل ولا بنيته. فالمطلوب بعد ذلك أن نظهر في المسرح كيف حصل هذا «التجميع للأفعال ولتركيب الحكاية» وانطلاقاً من أية دلائل يمكننا إعادة تشكيلها.

ج- التعريف السيميولوجي

نعيد أولاً تشكيل النموذج العواملي* (modèle actantiel) في مكان معيّن من المسرحية، وذلك بتثبيت الرابط بين أفعال الشخصيات، وبتحديد عامل الذات وعامل الموضوع المتعلّق بالفعل، وكذلك العوامل المعاكسة والعوامل المساعدة. وعندما يتمّ تعديل هذه الترسيمة، وتأخذ العوامل* (ac-tants) قيمةً وموقعاً جديدين في الفضاء الدرامي، يستطيع محرّك الفعل، مثلاً، أن ينتقل من شخصية إلى أخرى، وأن يلغي الموضوع الملاحق أو أن يأخذ شكلاً آخر، وأن تتعدّل استراتيجية العوامل المعاكسة/

المساعدة، ويتم الفعل هذا بمجرد أن يأخذ أحد العوامل مبادرة تغيير موقعه في تشكّل مجموعة العناصر العواملية* (actantielle)، محوّلاً بذلك توازن القوى في المسرحية. إذن، الفعل هو العنصر المحوّل والحيوي، الذي يسمح بالانتقال، منطقياً وزمنياً، من حالة* (situation) إلى أخرى. إنه نتيجة التسلسل المنطقي الزّمني لمختلف الحالات.

اتفقت تحاليل الحكاية على ترتيب كل قصة حول محور لا توازن/ توازن، أو انتهاك/ وساطة، تحقيق/ لا تحقيق. إن الانتقال من مرحلة إلى أخرى، من حالة انطلاق إلى حالة وصول، يصف بدقة مسلك كل فعل. لم يكن أرسطو يقصد أمراً آخراً عندما كان يقسّم كل حكاية* (fable) إلى بداية، وصلب للموضوع، وخاتمة (*Poétique*, 1450b).

2- النموذج العواملي، الفعل والحبكة

أ- لكي نفرّق بين الفعل والحبكة* (in-trigue)، لا بدّ من إعادة وضع المفهومين داخل نموذج القوى العواملية، وتحديدهما في مظهرين مختلفين (بنية عميقة وبنية سطحية). إن الجدول (انظر الجدول الآتي) يُقرأ من الأسفل إلى الأعلى وكأنه تدرّج من البنية العميقة (التي لا وجود لها، إلا على المستوى النظري لنموذج أُعيد تركيبه) إلى البنية السطحية (أو «المساحة الظّاهرة» أي كلام النص وسلسلة تطورات الحبكة)، إذن، يمكن إدراك المستويين بدءاً من الفعل وما فيه من مضمون مسرحي وسردي.

ب- يقع الفعل على مستوى عميق نسبياً لأنه يتألّف من صور عامّة لتحولات عوامل حتى قبل أن يُسمح لنا على المستوى الواقعي للقصة، باكتشاف التركيبة المفصّلة والمقاطع السردية التي تتكوّن منها الحبكة.

ج- ومن الممكن تلخيص الفعل برمز عام وتجريدي، ويتوضّح في بعض الحالات في صيغة مقتضبة جداً. وقد أعطى رولان بارت (Roland Barthes) (1963) «صيغة» للتراجيديات الراسينية تفيد بأن الحبكة محسوسة على المستوى السطحي (الذي يتعلّق بالأداء) للرسالة الفردية. وهكذا نستطيع تمييز فعل دون جوان (Don Juan) من خلال مصادره الأدبية المختلفة، وهو فعل يمكن تحجيمه إلى عدد قليل من «اللقطات» السردية الأساسية. في المقابل، إذا حللنا كل ترجمة، علينا أخذ الفصول والمغامرات الخاصة بالبطل بعين الاعتبار، وذكر التتابع الخاص بالدوافع* (motifs) بعناية؛ فالمقصود هنا دراسة الحبكة. ويقترح هـ. غوبيه (H. Gouhier) تمييزاً مشابهاً بين فعل وحبكة، عندما يقارن بين الفعل الترسيمي، كنوع من الجوهر أو من صيغة مكثفة للفعل، وبين الفعل الذي يضطلع بمسؤولية فترة زمنية، أو فعل مجسّد على مستوى الوجود: و«يرسم الفعل وقائع ومواقف؛ فما إن يبدأ بالانبساط، حتى يكون قد حرّك لعبة صور تروي قصة ما، تطرح من هنا على بساط الوجود» (1958: 76).

د- إن الفرق بين الفعل والحبكة يتناسب مع المقارنة بين الحكاية* fable (معنى أ) كمادة، والقصة المروية، كمنطقٍ زمني سببي للنظام العواملي، وبين الحكاية (معنى ب) كبنية للرواية والخطاب المروي، لكونه تكملةً ملموسة للكلام وتداخلاً العناصر أو الأحداث المفاجئة؛ الذي يفهم منه الموضوع* (sujet) بالمعنى الذي أشار إليه توماشفسكي (Tom-achevski) (1965) كتدبير واقعي للأحداث في القصة.

المستوى 3 بنية مبينة سطحية	نظام الشخصيات ↓	ممثلون ↓	عقدة ↓
المستوى 2 بنية استدلالية	نموذج القوى العواملية (كائنات وأشياء)	العوامل ↓	حدث/ فعل ↓
(مستوى رمزي، مجازي، تمثيلي)	النموذج العواملي	↓	
المستوى 1 بنية عميقة بنية سردية	↓ هيكليات أساسية للمعنى (Carré sémiotique de Greimas, 1970)	عاملون منطقيون	نماذج منطقية للحدث/ للفعل

3- فعل تصرّف الشخصيات

منذ أرسطو والجدل مفتوح حول الأولوية لأحد تعبيري الثنائي **فعل/ طباع**. ومن الطبيعي أن يحدّد أحدهما الآخر وبالعكس. غير أن الآراء اختلفت حول التعبير الرائد لهذا التناقض.

أ - مفهوم وجودي

الفعل هو البداية. «لا تتحرك الشخصيات بهدف تقليد الطباع، إنما تتلقّى طباعها، بحسب أفعالها [...]. ومن دون فعل، لا مأساة، لكن من الممكن وجودها من دون طباع».

اعتبر الفعل كمحرّك للحكاية. الشخصيات غير معرّفة إلا بردّة فعل أو بطريقة غير مباشرة. ويجهد تحليل القصة أو المأساة في تمييز طبقات الأعمال (Propp, 1965)، من لقطات في حدها الأدنى للأفعال، وقوى عواملية تحدّد بحسب موقعها في النموذج العواملي (Souriau, 1950; Greimas, 1966)، وحالات (Souriau, 1950; Jansen, 1968; Sartre, 1973). وتتفق هذه النظريات على بعض الحذر من التحليل النفسي للطباع، وإرادة عدم الحكم على هذه الأخيرة إلا من خلال أفعالها المحسوسة. ويلخّص سارتر بشكل وافٍ هذه الحالة: «المسرحية هي إلقاء أناس في مشروع؛ ولن يكون ثمة حاجة إلى علم النفس. في المقابل، هناك حاجة إلى تحديد دقيق لأية حالة تستطيع أن تتخذها كل شخصية، تبعاً للأسباب والمناقضات السابقة التي أنتجتها بالنسبة إلى الفعل الأساسي».

ب - مفهوم جوهري(*)

على عكس ذلك، ثمة فلسفة داعية للحكم على الإنسان في جوهره لا في أفعاله وموضعه،

(*) بحسب نظرية فلسفية تقول بأن الجوهر يسبق الوجود، على نقيض الوجودية (المراجع).

تبدأ بتحليل الطباع، بدقة، وتحديدها بحسب تماسك نفسي أو أخلاقي متخطّية الأفعال المحسوسة للعقدة؛ فهي لا تهتم إلا بتجسيد حالات مثل، «البخل» و«الشّغف» و«الرّغبة المطلقة». وعليه، تصبح الشخصيات كلائحة وظائف أخلاقية أو نفسية، فهي تندمج كلياً **بخطابها ومتناقضاتها ونزاعاتها* (conflits)**. وكل شيء يجري وكأن فعلها كان نتيجةً وإظهاراً لإرادتها ولطبعها.

4 - دينامية الفعل

الفعل مرتبط، على الأقل بالنسبة إلى المسرح المأساوي أو الدرامي (الشكل المغلق* (forme fermée)) بظهور المتناقضات والنزاعات بين الشخصيات ثم حلّها، وكذلك بين شخصية وبين حالة بعينها. وعدم توازن النزاع يدفع بالشخصية، أو بالشخصيات، إلى التصرّف من أجل حلّ التناقض؛ لكن فعلها سيؤدي إلى نزاعات وتناقضات أخرى. هذه الحيوية التي لا تتوقّف تنتج دينامية المسرحية. ومع ذلك، ليس الفعل مُعَبّراً عنه بالضّرورة على مستوى الحبكة، فهو أحياناً محسوس في تحوّل ضمائر أبطال المسرحية تحوّلاً ليس لديه مقياس سوى الخطابات (دراما كلاسيكية). والتكلّم في المسرح أكثر من التكلّم في الواقع اليومي، يعني أن الفعل قائم دائماً (انظر الفعل المحكي).

5- الفعل والكلام (والخطاب)

الخطاب هو طريقة عمل. وبموجب اتفاقية ضمنية، الكلام المسرحي هو دائماً طريقة تصرّف، حتى بحسب المعايير الدراماتورجية الأكثر كلاسيكية. وبالنسبة إلى دوبيناك (D'Aubignac)، فإن الخطاب في المسرح «[...] يجب أن يبدو وكأنه أفعال الذين نظهرهم لأن الكلام هنا يعني الفعل» (*Pratique du théâtre*, livre IV, chap. 2).

عندما نسمع هاملت (Hamlet) يقول: «أرحلُ إلى إنجلترا»، علينا أن نتخيله في طريقه إليها. وغالباً ما اعتبر الخطاب المسرحي وكأنه مركز حضور* (présence) ومكان فعل شفهي. «في البدء كانت الكلمة»(*) [...] في البدء كان الفعل، ولكن ما هي الكلمة؟ في البدء كان الفعل الفعّال» (Gouhier, 1958: 63).

للفعل الشفهي أشكال أخرى مثل صِيغ المضمون، ولعبة المفترضات، واستعمال الدلالات وكلها تعمل في النص الدرامي (Pavis, 1978 a). وتجعل الفصل بين الفعل المرئي على الخشبة، وبين «العمل» على تنفيذ النص، مشكوكاً فيه أكثر من أي وقت مضى: «تكلّم يعني فَعَل، والكلمة (Logos) تقوم بوظائف التطبيقات العملية وتحلّ محلّها» (Barthes 1963: 66) يصبح المسرح موضع تصنّع، حيث يشارك المشاهد، بموجب اتفاقية ضمنية مع المؤلّف والممثّل، في تخيّل الأفعال الأدائية على مسرح هو غير مسرح الواقع (انظر «البراغماتية»*).

6- العناصر المكوّنة للفعل

يميّز إيلام (Elam) (121 :1980) في أبحاثه حول فلسفة الفعل (Van Dijk, 1976)، ستة عناصر مكونة له: «الوسيط، نيته،

(*) يضع بافي هذه العبارة بين مزدوجين لأنها مأخوذة من النص الإنجيلي. لكن **الإنجيل** (يوحنا: 11) بلغته العربية يستعمل عبارة "كان الكلمة" للإشارة إلى السيد المسيح. وحيث إن عبارة بافي لا تشير إلى السيد المسيح لا من قريب ولا من بعيد، فقد أبقينا العبارة على حالها (المراجع).

العمل أو نموذج العمل، نمط الفعل (الطريقة والوسائل)، التدابير (الزّمنية والحيِّزية والظّرفية) والغاية. تحدّد هذه العناصر أي نموذج للفعل، على الأقل الفعل المدرك لا المفاجيء أو الطارئ وبِتمثّلنا هذه العناصر، نحدّد طبيعة الفعل ووظيفته على المسرح.

7- أشكال الفعل

أ- فعل صاعد/ فعل منحدر

يبقى الحدث في تصاعد، حتى بلوغ الأزمة* (crise) **وانحلالها في الكارثة*** (ca-tastrophe). **ويجري تسلسل الأحداث بطريقة متسارعة وضرورية كلما اقتربنا من النهاية. والفعل المنحدر مجموع في بضعة مشاهد، لا بل في بضعة أبيات في نهاية المسرحية (الذروة***(paroxysme)).

ب- فعل ممثّل/ فعل مروي

يقدّم الفعل مباشرة لناظريه أو ينقل عبر قصة. وفي الحالة الثانية، يكون هو نفسه مكيفاً (modalisée) بالفعل وبحالة الراوي.

ج- فعل داخلي/ فعل خارجي

وتعلن الشخصية عن الفعل أو تستنبطه، أو بالعكس، تخضع له من خارجها.

د- فعل أساسي/ فعل ثانوي

الأول يتمحور حول تطوّر بطل أو أبطال المسرحية؛ والثاني مطعّم بالأول كحبكة ملحقة من دون أهمية أساسية للحكاية عموماً. إن الدراماتورجيا الكلاسيكية، التي تفرض وحدة الفعل، تميلُ إلى تقييد الفعل وربطه بالحدث الأساسي.

هـ- فعل جَماعي/ فعل شخصي

غالباً ما يظهر النصّ في شكلٍ متوازٍ، لا سيّما في المأساة التاريخية، المصيرُ الفردي للأبطال، والمصير العام أو الرمزي لمجموعة أو لشعب.

و- فعل في الشكل المغلق وفعل في الشكل المفتوح.

8- الفعل المسرحي في نظرية اللغة والفعل الإنساني

أ- صانعو الفعل

بين المعاني التي لا تحصى للفعل **المسرحي، تمكّنا، في ما تقدّم من تصنيف** الفعل في ثلاثة أبواب أساسية:

– فعل الحكاية* (l'action de la fable) أو الفعل الممثَّل أو المعروض، أي كل ما يجري **في عمق الخيال، وكل ما تفعله الشخصيات.**

– فعل المؤلّف المسرحي وفعل المخرج (l'action du dramaturge et du metteur en scène) وهما يعرضان النصّ في وقائعه من خلال الإخراج. يعملان بطريقة تجعل الشخصيات تفعل هذا الشيء أو ذاك.

– يساهم الفعل الشفهي للشخصيات (l'action verbale des personnages) التي تلقي النص أو تقوله، في تحفيز الخيال وحسّ المسؤولية.

ب- رابط الفعل في الحكاية، وفعل الشخصيات المحكي

يبدو من المفيد أن نميّز بين نموذجين للفعل على المسرح: الحدث الشامل للحكاية، الذي يكون كما يعطى ليُقرأ فيها، والفعل المحكي بلسان الشخصيات الذي يظهر في كل ما تنطق به الشخصية. (أو جواب أو رد الممثل خلال الحوار* (répliques)).

إن الفعل كحكاية، يشكّل الدعامة السردية للنص أو للعرض. وهو قابل للقراءة، ويعاد

تركيبه أيضاً بأساليب مختلفة من قِبل الذين يخرجون المسرحية. لكنه محافظ دائماً على بُنيته السردية الشاملة، التي تسجّل في داخلها إيضاحات أو بيانات (أفعالاً محكيةً) للشخصيات.

وقد يحدث أن يغيب هذا التمييز بين الشكلين، عندما لا يعود للشخصيات أي خطّة للتحرّك، فتكتفي باستبدال كل فعل مرئي بقصة تظهر وقائعها من خلال العرض أو من صعوبة التواصل فيما بينهم، كما هو الحال عند بيكيت **(نهاية اللعبة)** (*Fin de partie*)، **في انتظار غودو)**، وهاندكي وكاسبار (Kaspar))، أو بينجيه، وقد كان الحال كذلك سابقاً في بعض هزليات ماريفو (Marivaux) *Les Serments indiscrets* حيث لا يوجّه المتكلمون خطابهم نحو نهاية معينة، أو بحسب الحكاية ويجعلون من طريقتهم في الكلام وفي تعطيل التواصل مرجعاً ثابتاً.

📖 Tomachevski, 1965; Greimas, 1966; Jansen, 1968; Urmson, 1972; Bremond, 1973; Rapp, 1973; Hübler, 1972; Stierle, 1975; Poetica, 1976; Van Dijk, 1976; Suvin, 1981; Richards, 1995; Zarrilli, 1995.

الفعل المحكي

ACTION PARLÉE

بالإنجليزية: Speech act؛ بالألمانية: sprechhandlung؛ بالإسبانية: acción hablada.

1- الفعل في المسرح ليس عملية بسيطة للتحركات والإثارة المسرحية يمكن إدراكها بسهولة، إنما هو يقع أيضاً، وخصوصاً، بالنسبة إلى المأساة الكلاسيكية، في عمق الشخصية المسرحية بتطوّرها وقراراتها وفي حديثها، من هنا تعبير الفعل الناطق (عن *L'azione parlata* المعرّفة من بيرانديلّو (Pirandello)).

كل كلام على المسرح له فاعليته، وهنا، أكثر من أي موضع آخر، «قال يعني فعَلَ». لقد وعى دوبينياك هذا الأمر، وجعل بيار كورناي (Pierre Corneille) من مونولوجاته إيمائيات حقيقية استدلالية (Pavis, 1978a). وقد قابل بول كلوديل (Paul Claudel) مسرح الكابوكي الياباني (Kabuki) **(حيث الممثل «يقول»)** بمسرح الـ «بونراكو» (حيث الكلام «يفعل») وكل رجل مسرح، مثل سارتر يعرف جيداً أن الكلام هو فعل، وأن هناك لغة خاصة بالمسرح، **وأن هذه اللغة لن تكون مطلقاً وصفية [...]، وأن الكلام هو لحظة من الفعل، كما في الحياة**، وأنه وُجِدَ فقط لإصدار الأوامر، والدفاع عن الأشياء، وعرض المشاعر في شكل مرافعات شفوية (بهدف حيوي)، للإقناع أو للدفاع أو للاتهام، ولإظهار قرارات، كما للمبارزات الكلامية، وكذلك للرفض والاعترافات... إلخ. بالاختصار، هو دائماً في حركة.

2- ترى البراغمانية* (pragmatique) عن يقين، في الحوار والفعل المسرحي أفعالاً أدائية ولعبة حول الافتراضات والمفهوم الضّمني للمحادثة، وكأنها باختصار طريقة تصرّف مؤثرة في الناس عبر استعمال الكلام.

📖 Searle, 1975, *Poetica*, 1976, no. 8; Pfister, 1979; Ubersfeld, 1977a, 1982; Pavis, 1980a.

أفعال

ACTIONS

بالإنجليزية: actions؛ بالألمانية: Handlungen؛ بالإسبانية: acciones.

على النقيض من الأفعال المسرحية الرمزية أو تلك التي يظهرها التصرّف الإنساني، فإن أفعال فناني الأداء* (performance) أو التعبير الجسدي* (art corporel)، أمثال أوتو ميهل (Otto Mühl) أو هيرمان نيتش (Hermann

Nitsch)، من فرقة Fura dels Baus أو سيرك أركاوس (Archaos) هي أفعال واقعية محددة جداً وحقيقية وعنيفة غالباً، وطقسية وتطهيرية، وهي تختصّ بشخص الممثل، وترفض تصنّع التقليد المسرحي.

الأفعال غير القابلة للمسرحة أو للدلالة، تبحث عن نموذج شعائري مؤثر للفعل، وعن الحدّة أو الحيوية (Lyotard,1973)، وهدفها أن تجعل من جسم المؤدي، ثم المشاهد، حقلاً من الطاقة والقوة، وتحدث ارتجاجاً واهتزازاً جسديين، على غرار ما طالب به أنطونين آرتو (Antonin Artaud) معتبراً أن «ثقافة فاعلة تصبح في داخلنا بمنزلة عضو جديد، ونوعاً من إلهام آخر» (1964: 10-11).

Kirby, 1987; Sandford, 1995.

حدْثَنة
ACTUALISATION

بالإنجليزية: actualization؛ بالألمانية: Aktualisierung؛ بالإسبانية: actualización.

هي عملية تقوم على اقتباس نصّ قديم وجعل أحداثه وكأنها تجري في الزمن الحاضر مع الأخذ بالاعتبار الظّروف المعاصرة، وذوق الجمهور الجديد، وتعديلات القصة التي أصبحت ضرورية مع تطور المجتمع.

لا تغيّر الحدثنة في القصة الرئيسية، بل تحافظ على طبيعة العلاقات بين الشخصيات. ويطال التعديل تعيين التاريخ عند الاقتضاء وربما إطار الحدث فقط.

من الممكن أن تجري حدثنة مسرحية على عدّة مستويات: بدءاً من التجديد البسيط في الملابس حتى اقتباسها* (adaptation) لجمهور معيّن وحالة اجتماعية تاريخية مختلفة. وهكذا اعتقدنا ببساطة، في وقت ما، أنه يكفي تمثيل المسرحيات الكلاسيكية بأزياء حديثة العهد كي يشعر المشاهد أنه مَعْنيّ بالإشكالية المعروضة.

وتبدو عمليات الإخراج اليوم أكثر حرصاً على تزويد المشاهد بالأدوات الصحيحة لقراءة جيّدة للمسرحية. إن هذه العمليات لا تهدف إلى حذف الوسائل وإنما إلى إبراز الفروقات بين الأمس واليوم. تميل الحدثنة إذن إلى أن تكون تاريخانية* (historicisation) (وهذا يتم في الحالة البريختية على سبيل المثال).

ترجمة، دراماتورجي تحليل، (analyse).

Brecht, 1963, 1972; Knopf, 1980.

اقتباس
ADAPTATION

بالإنجليزية: adaptation؛ بالألمانية: Bühnenbearbeitung, Adaptation, Adaption؛ بالإسبانية: Adaptación.

1- الاقتباس هو عملية نقل أو تحويل أثر أدبي من نوع إلى آخر (من رواية إلى مسرحية مثلاً). (الاقتباس أو المسرحة* (dramatisation)) يستند إلى المحتويات السردية (القصة، والحكاية) المثبتة بأمانة، نوعاً ما، مع فوارق شاسعة أحياناً، في حين أن البنية الاستدلالية عرفت تحوّلاً جذرياً، لا سيّما من جرّاء الانتقال إلى شكل مشهدي معلن* (énonciation) مختلف كلياً. هكذا يتمّ اقتباس رواية للمسرح أو للشاشة. ومن خلال عملية التحوّل السيميائية هذه، تنقل الرواية إلى حوارات (غالباً مختلفة عن الأصل) وخصوصاً في الأفعال المسرحية، وتتوسّل جميع أدوات العرض المسرحي وعناصره، (حركات، وصور، وموسيقى... إلخ.) مثلاً: اقتباسات أندريه جيد (André

(Gide أو كامو لأعمال دوستويفسكي -Dos
toïevski).

2- كما أن الاقتباس يعني أيضاً العمل الدراماتورجي* (dramaturgique) انطلاقاً من النصّ المخصّص لتنفيذ عملية الإخراج. إن كل التغيّرات النصّية التي يمكن تخيّلها مسموحة: تقطيع، وإعادة تنظيم الرواية، و«تلطيف» الأساليب، وإنقاص عدد الشخصيات أو الأماكن، وتركيز درامي على بعض اللحظات النابضة والقوية، وإضافات ونصوص خارجية، وتوليف* (montage) وإلصاق* (collage) عناصر غريبة، وتعديل النهاية، وتعديل الحكاية تبعاً لرؤية الإخراج. إن الاقتباس، على نقيض الترجمة* (traduction) أو الحدثنة* (actu-alisation)، يتمتّع بحرية كبيرة، فهو لا يخشى تغيير معنى العمل الأدبي الأصلي، أو تقويله عكس ما يعني في الأصل (راجع: الاقتباسات البريختية، شيكسبير، موليير (Molière)، سوفوكليس (Sophocle)، وترجمات هينر ميلّر (Heiner Müller)، كما مسرحية بروميتي (*Prométhée*)).

أن تقتبس نصاً يعني أن تعيد، بشكل كامل، كتابة النص الذي يعتبر معطى بسيطاً. هذه التقنية المسرحية نبّهت إلى أهمية الدراماتورجي (أي المؤلف المسرحي*) (dramaturge) (أي ما يسمّى بالمستشار التابع لفرقة أو مخرج أو معدّ البرنامج).

لن تكون هناك اقتباسات تامة ونهائية للآثار القديمة، أكثر ما يمكننا فعله، كما فعل بريخت (1961) في *Modellbuch*، الذي اقترح بضعة مبادئ للأداء، وتثبيت بضعة أبعاد للمسرحية التي سيتمكّن مخرجو المستقبل من الإفادة منها.

3- غالباً ما استُعملت كلمة اقتباس بمعنى «ترجمة» أو بمعنى نقل أمين نوعاً ما، من دون أن تسهّل دائماً رسم الحدود بين التطبيقين. المقصود إذن ترجمة تقتبس النص الأساسي لوضعه في سياق جديد قابل للتلقي، مع كامل التعديلات والإضافات الضرورية التي يرى أنها ضرورية لإعادة تقييمه. إن إعادة قراءة الكلاسيكيات أو تجميعها، أو ترجمتها مجدداً، أو رفدها بإضافات خارجية، أو تأويلات حديثة هو أيضاً اقتباس، كذلك العملية التي ترتكز على ترجمة نص غريب، بتكييفه ضمن السياق الثقافي واللغوي للغة التي ورد فيها. من الملاحظ أن معظم الترجمات تسمّى اليوم اقتباسات، ما يقودنا إلى اعتماد حقيقة أن كل تدخّل، منذ الترجمة حتى إعادة صياغة النص الدرامي، هو إعادة ابتكار أثر أدبي جديد، وأن تحوّل الأشكال من نوع إلى آخر ليس أبداً بريئاً لكنه يتضمّن تكوين المعنى. من الملاحظ أن معظم الترجمات تندرج اليوم تحت عنوان «اقتباسات» مما يفسّر بأن كل تدخّل، بدءاً بالترجمة وصولاً إلى إعادة الكتابة الدرامية هو بمنزلة إبداع جديد، وبأن تحويل الأشكال من نوع إلى آخر ليس بريئاً مطلقاً إنما يلزمه إنتاج المعنى.

التوجّه إلى الجمهور
ADRESSE AU PUBLIC

بالإنجليزية: address to the audience؛ بالألمانية: Anrede ans publikum؛ بالإسبانية: apelación al público.

أجزاء من النص (مرتجلة أو لا)، يتوجّه بها الممثل مباشرة إلى الجمهور، خارجاً عن دوره في الشخصية ، محطّماً ومخترقاً وهم الجدار الرابع* (Quatrième mur) وخياله الذي يفصل جذرياً الصالة عن الخشبة (كما نجد التعبير التقني اللاتينيّ الأصل (ad spectatores)).

1- في الشكل المسرحي الدرامي تُمنع بشدّة

•خاطبة الجمهور للحفاظ على الوهم* (illu-sion) المسرحي. ولا ترد إلا في شكل كلمة المؤلف* (mot d'auteur) أو في شكل خطاب المعلل* (raisonneur) الأخلاقي. وهذا الشكل الأخير من الخطاب هو، في الواقع، وسيلة لتحويل التواصل الداخلي للشخصيات إلى تواصل مباشر مع الجمهور، وهي مقنّعة بخيال الشخصية المكلّفة بإيصال وجهة النظر الإيجابية من الحدث.

2- في المسرح الملحمي (بريخت، فيلدر، وأحياناً جيرودو (Giraudoux))، التوجه إلى الجمهور أمر شائع، بل شرعي كعملية التماسف* (Distanciation) أو التمثيل التقليدي الساخر. وتأتي في الوقت الحرج للفعل، عندما تنضج الشخصية قرارها، أو عندما تطلب نصيحة الجمهور، أو عندما تلخّص المسرحية في قصيدة الختام* (épilogue) (مثلاً: *Le cercle de craie caucasien de Brecht*). وغالباً ما تكون مخاطبة الجمهور دعوة للسلوك الحسن، (مسرح اليسوعيين، الدراما الدينية في القرون الوسطى)، أو من أجل التنبّه إلى مستوى ارتهانه للشرّ. إنها تحاول إقامة معبر بين عالم الوهم المسرحي وبين وضع المشاهدين الواقعي.

3- إن حالة الشخصية التي تخاطب الجمهور هي على أية حال غامضة وملتبسة، إذ إن الممثل يبدو متكلّماً باسمه الشخصي؛ فهذا الممثّل أو ذاك الذي يتكلّم باسمه مقترحاً على الجمهور محاورته، لا يتمكّن أبداً من دفع الجمهور إلى نسيان الحيز المسرحي حيث يتكلم، ولا حالة الشخصية التي يمثلها. وكل ما يستطيع قوله مذ ينطق على المسرح، يتخذ قيمةَ النص الذي يجب قوله، والمدمج في تخيّل المسرحية، والمقدر سلفاً من قِبل الإخراج، والموجَّه لمشاهد خيالي غير حقيقي أو متوقع مسبقاً في العرض. ومخاطبة الجمهور (باستثناء مسرح الهابنينغ* (Happening)) حيث لا يوجد، نظرياً، مرسل ومتلقٍّ للنص، ليست إطلاقاً تواصلاً* (communication) مباشراً وموضوعاً خارج التخيّل، ولكنها تدغدغ توق الجمهور إلى الأداء وإزالة الأجواء الطقوسية أو الأسطورية.

☞ محادثة جانبية/ حوار جانبي، مونولوج، سرد ما يحصل في الخارج، تحقيق علم الدلالات.

منافسة

AGON

من اليونانية: agon, compétition؛ بالإنجليزية: agon؛ بالألمانية: Agon؛ بالإسبانية: Agon.

1- كل عام، كانت تقام في اليونان القديمة مسابقات للرياضيين وللفنانين. كما كانت تقام منافسات بين الجوقات، وبين المؤلفين المسرحيين (510 ق. م.) وبين الممثلين (450 - 420 ق. م.).

2- في الكوميديا اليونانية (أرسطوفان)، كانت المنافسة وهي الحوار والنزاع بين الخصوم تشكّل لُبّ المسرحية.

3- استطراداً فإن المنافسة أو المبدأ التنافسي يسِم علاقة الصراع بين أبطال الرواية* (pro-tagonistes)، الذين كانوا يتواجهون في جدلية الخطاب والردّ عليه. وكل واحد منهم يشارك بشكل شامل في مناظرة حيث يفرض سِمته الخاصة على البنية الدرامية، وهو ما يشكّل النزاع* (conflit). حتى إن بعض المنظّرين يجعلون من الحوار (ومن الحوارات التراجيدية الشعرية* (stichomythies)) رمزاً للصراع الدرامي، بل، للصراع المسرحي عموماً. ولكن، يجب التذكير بأن بعض الدراماتورجيات (الملحمية أو العبثية مثلاً) لا تقوم على المبدأ التنافسي لحالات الفعل.

4- في نظرية الألعاب لـ ر. كيواس (R. Caillois (1958)، المنافسة هي من المبادئ الأربعة التي تدير عملية النشاط اللعبي الدرامي (مع البحث عن النشوة، ومع الحظّ ودور المصادفة، ومع المحاكاة والرغبة في التقليد).

حوار، جدلية، بطل.

Duchemin, 1945, Romilly, 1970.

مساحة الأداء
AIRE DE JEU

بالإنجليزية: **playing area**؛ بالألمانية: **Spielfläche**؛ بالإسبانية: **área de actuación**.

هو جزء من الحيّز والمكان المسرحي حيث يتجلّى الممثلون. كل عرض مقيّد بتجربته في تحديد إطاره الذي يشكّل مكاناً رمزياً منيعاً لا يمكن اختراقه من قبل الجمهور، حتى لو كان هذا الأخير مدعواً لاجتياح الجهاز المسرحي. ما إن يتمكّن الممثلون، جسدياً، من السيطرة على حيّز الأداء، حتى يصبح المكان «مقدساً» لأنه طالما اعتبر مكاناً ذا حرمة.

إن التطوّرات الحركية للممثلين تبني هذا «الحيِّز الخالي» (Brook, 1968) وذلك بتجهيزه وباستعمال مساحاته. وهكذا تكون مساحة الأداء مبنية بحركة الممثل، أو حتى بنظرة واحدة منه. هذه الهيكلية تذهب أحياناً إلى حدّ احتلال مرمّز وموسوم للخشبة، أي إلى خلق مواقع وخانات ضمن شبكة العلاقات الإنسانية، «البيوت» أو الأراضي أو الجماعات.

مجاز – استعارة
ALLÉGORIE

بالإنجليزية: allegory؛ بالألمانية: Allegorie؛ بالإسبانية: alegoría.

هو تشخيص مبدأ مجرّد أو فكرة مجرّدة، ويتحقّق على المسرح بواسطة شخصية تتخذ صفات وميزات محددة (المنجل يعني الموت). استعملت الاستعارة، لا سيمّا في الأخلاقيات* (Moralités) في القرون الوسطى، وفي دراماتورجية فن «الباروك» غريفوس. إنها تميل إلى الاختفاء مع «التبرجز» (اعتماد العادات البرجوازية) وتجسيم الشخصية، ولكنها تعود في الأشكال التقليدية الساخرة والنضالية (المسرح التحريضي (l'agit-pop) والتعبيري فديكند أو في الأمثال البريختية).

(Arturo Ui, Les Sept Péchés capitaux).

Benjamin, 1928; Frye, 1957; ***Le Théâtre européen face à l'invention: Allégories, merveilleux, fantastique***, Paris, PUF, 1989.

التباس
AMBIGUÏTÉ

بالإنجليزية: ambiguity؛ بالألمانية: Doppeldeutigkeit, *Mehrdeutigkeit*؛ بالإسبانية: ambigüedad.

هو ما يحمل عدة معانٍ أو عدة أساليب في الأداء* (Interprétation) لشخصية أو لفعل، أو لفقرة من النص الدرامي أو لتمثيلية بأكملها.

إن هذا الغموض الناتج من الالتباس والازدواجية هو من الثوابت البنيوية للأثر الفني المسرحي. في الواقع، إن الأثر الفني أصلاً ليس مرمّزاً (code) ولا هو مفكّك الرموز بطريقة جيدة محدّدة باستثناء المسرحية التي تقدّم لنا أشخاصاً حقيقيين أو مسرحية تعليمية* (didactique). وللإخراج كل القدرة على حلّ أو زيادة بعض العناصر ذات الازدواجية الغامضة. وكل أداء مسرحي ينحاز حتماً إلى شيء من قراءة النص، مع فتح الباب أمام احتمالات جديدة للمعاني.

إشارة، نظري، إيمائي، تماسك.

Rastier, 1971, Pavis, 1983a.

تحليل السرد
ANALYSE DU RÉCIT

بالإنجليزية: narrative analysis؛ بالألمانية: Handlungsanalyse؛ بالإسبانية: análisis del relato.

1- مفهوم السرد في المسرح

أ- جوانب الأبحاث

إن تحليل السرد (الذي يجب تمييزه بدقة من بناء **الحكاية*** (fable) **اهتم بداية بأشكال** سردية بسيطة (قصة، أسطورة، أقصوصة) قبل أن يباشر بالرواية وبأنظمة متعدّدة الرموز كالقصص المصوّرة أو السينما. لم يخضع المسرح بعد فعلياً، لتحليل منظّم، لأنه، من دون شكّ، فنّ في غاية التعقيد (تعدد الأنظمة الدالّة وتنوّعها)؛ ولكن، ربما أيضاً لأنه يبقى شريكاً في الضّمير الناقد للمحاكاة ب «الميميسيس»* (mimésis) (تقليد الفعل) أكثر منه بال «دييجيسيس» (diégésis) (سرد الراوي)، وخصوصاً، لأن السرد المسرحي ليس إلا حالة خاصة بالأنظمة الروائية ذات القوانين المستقلّة عن طبيعة النظام السيميائي المستعمل. خلال «تحليل السرد» لا نفهم مضمون السرد عند الشخصيات وإنما الدراسة الروائية في المسرح.

ب- ميميسيس ودييجيسيس (الفعل وسرد الراوي)

يُعرف المسرح تقليدياً (منذ فن الشعر لأرسطو) بأنه محاكاة فعل* (imitation). فالمسرح لا يروي قصة من وجهة نظر السارد؛ والأفعال المنقولة ليست موحّدة من خلال وعي المؤلف الذي يفصّلها إلى سلسلة من المشاهد، إنما هي تنتقل دائماً بفعل «تأجّج» موقف اتصال خاضع على الخشبة لمفهومي «هنا» و«الآن»* (déixis).

لكن، من وجهة نظر المشاهد الذي يواجه الرؤى الذاتية لمختلف الشخصيات ويوحدها، فإن ما يمثّل المسرح، في معظم الحالات، هو حكاية ملخّصة في سرد (أو في قصة). ولهذه الحكاية كل الميزات المتعلّقة بسلسلة حوافز لها منطقها الخاص، بحيث إن **تحليل السرد ممكن بالتأكيد شرطَ العمل على** سرد أُعيدَ بناؤه في نموذج روائي نظري (روائية (narration)*، راوٍ (narrateur)*).

يتموضع السرد إذن في مساحة عميقة على مستوى رمز القوى العواملية* (actan-tiel). وكثير من الصعوبات في الأبحاث حول السرد تأتي من عدم قدرتنا على تحديد موقفنا بوضوح وعلى أي مستوى نتموضع: «المستوى السطحي نتيجة الدوافع المرئية للحبكة، أم المستوى الجوهري، تصوير نموذج القوى الفاعلة (العواملية)* (modèle actanciel). والسرد قابل للتشكيل على مستويين: إمّا باتباع التخطيط المتلوّي للحبكة المقسّمة إلى أدقّ عناصرها الصغيرة (كما تظهر في المواقف المسرحية جميعها)، أو على العكس، داخل رمز عام للأفعال الإنسانية (رمز القوى الفاعلة العواملية) وهو رمز مشكّل من النص ومرتقب في شكله العام من خلال سلسلة أفعال منطقية.

ج – تعريف عام للسرد

التعريف الأكثر عمومية للسرد، يتفق مع تعريف السرد في المسرح: السرد هو دائماً «نظام أحادي السيميولوجية (رواية) أو متعدّد السيميولوجية (قصة مرسومة، فيلم)، مجسم الشكل أو غير مضبوط ومنظّم للمحادثة وتقعيدها، وتحويل المعنى في وسط كلام موجّه».

2- مناهج تحليل السرد في المسرح

أ- تحليل من خلال الوظائف أو الدوافع

من المستحيل، ربما باستثناء نماذج مسرح بالغ التنظيم (مسرحية هزلية، ومسرح شعبي، ودراما دينية في القرون الوسطى) تمييز عدد ثابت من الوظائف (دوافع روائية أو سردية) متكررة كما فعل بروب (1929) في مورفولوجيا الحكاية، في ما يتعلق بالحكاية الشعبية. فالفعل ليس أبداً مرمّزاً وخاضعاً لنظام ثابت من الوظائف.

ب- قواعد اللغة النصّية للمسرح

تفترض قواعد لغة النص وجود مستويين: البنية السردية العميقة التي تدرس العلاقات الممكنة بين العوامل (أو القوى الفاعلة) على مستوى منطقي لا إنساني الشكل (نموذج القوى الفاعلة) (العوالمية)*؛ والبنية الاستدلالية السطحية التي تحدّد علاقات الشخصيات المحسوسة ومظاهرها على مستوى الخطاب. وكل الصعوبة تكمن في إيجاد قواعد تعلّل عبور الهيكليات العواملية الأساسية إلى ظاهر مساحتي النص والخشبة، وترتكز على ربط منطق الأحداث المروية بالخطاب المؤدى.

علينا أن نتأكد إذن:

- من حالة العامل إلى الممثل، ومن الروائية إلى الاستدلالية (نموذج القوى الفاعلة العواملية الشخصية* (personnage)).

- من القصة المرويّة إلى الخطاب الذي يُروى.

ج – مفاصل السرد

عوضاً من إيجاد عدد معين لوظائف أو قواعد تكوين الظّاهر الاستدلالي، نستطيع أن نحدّد بعض مفاصل السرد:

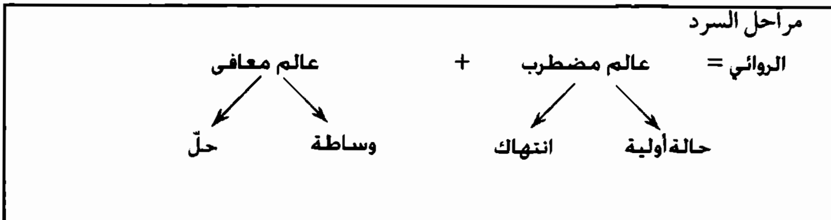
• يجب، بالتأكيد، الاكتفاء بوصف عام جداً للمراحل الإلزامية في كل سرد. التحاليل جميعها تدور حول مفهوم عائق* (obstacle) مفروض على البطل الذي يقبل أو يرفض تحدّي نزاع ما ليخرج منه ظافراً أو مهزوماً. ويصبح البطل، عندما يرفع التحدي، موضعَ استثمار للمرسِل (أي موزّع القِيم الأخلاقية والدينية والإنسانية... إلخ) ويتخذ صفة الذات الحقيقية للفعل (Hamon, 1974: 139).

• إنها، مثلاً، قواعد إشغال السرد عند راسين (Racine) كما وصفها ت. بافيل (T. Pavel) فالشخصيات: «**1**- **تصاب بصعقة الحب. 2- تشعر بتأثيرات المنع، وتحاول مقاومة الشغف وتظنّ أحياناً أنها قد نجحت في ذلك. 3**- تدرك عدم جدوى هذه المقاومة وتستسلم لشغفها» (Pavel, 1976: 8).

• للسرد دائماً محور أساس هو النقطة الأكثر حساسية لصراع القِيم أو الأشخاص، حيث يستدرج الفاعل لتجاوز قِيم عالمه. إن هذا العالم المضطرب للحظة، سيستعيد عافيته في النهاية، بفضل وساطة تدخّل خارجي، أو خيار حرّ للبطل.

• سيكون للسّرد الأقصر الصيغة الجوهرية المتمثّلة في الجدول اللاحق.

• الوساطة هي مفتاح اللحظة الأساسية في السرد، بما أنها تسمح بدفع الحصار عن الحالة النزاعية في الوقت المناسب، حيث ترسيمة القوى العواملية (البنية العميقة النموذجية لعلاقات القوة) «تبرز» وتبلغ المستوى التركيبي التعبيري للقصة المروية. والوساطة، أي الجواب عن المحنة أو حلّ النزاع، هي إذن، المكان المفصلي لهيكلية السرد (القوى الفاعلة) الأساسية وظاهر الخطاب حيث تقع سلسلة الوقائع (الحبكة* (intrigue)).



المصدر عن (T. Pavel, 1976: 18)

د- الجملة الأقصر في السرد

في سبيل التطبيق، سنسعى إلى تقليص **الحكاية لتصبح جملة قصيرة تلخّص الحدث** كاشفة عن المفاصل أو التناقضات: هنا نجد الطريقة البريختية في إبراز حركة (وفعل) الأثر الأدبي بعبارة قصيرة «لكل حلقة خاصة حركتها **الجوهرية:** ريتشارد غلوسيستر (Richard Glocester)، مثلاً، يتودّد إلى أرملة ضحيته. ونجد في «دائرة الطباشير القوقازية»، الأم الحقيقية للولد. و «يعقد الإله مع الشيطان اتفاقاً يكون الرّهان فيه روح فاوست» (Brecht, *Petit Organon*, 66).

إن البحث عن حركة الفعل يُلزمنا أن نمحور السرد حول الحدث الرئيسي والنزاع الوساطة الذي يسمح بحلّ العقد مع البطل.

الجملة الأقصر في القصة هي وصفية تقريباً، وتعطي عدداً محدّداً من الحلقات، أو تلخّص الحركة بطريقة «ذاتية دلالية». في **الأم شجاعة**، نجد مثلاً: «الأم شجاعة» تريد الانتصار في الحرب، لكنها تخسر كل شيء. وهذا الاقتراح يتكرّر ثلاث مرات، في ثلاثة «نماذج»: مكاسب/ خسارة مختلفة في كل مرة بمنظومة لفظية: احتمال الكسب المادي/ خسارة ولد.

إن حكاية **الأم شجاعة** إذن مبنية على الشكل الآتي: الرغبة في الكسب/ خسارة // الرغبة في الكسب/ خسارة// / الرغبة في الكسب/ خسارة.

هـ- تصور تحليل السرد

لن يستطيع تحليل السرد المسرحي فعلاً **التقدّم قبل أن تزال عنه نهائياً الرهانات التي** تثقل كاهله كاملةً. وهناك عدة صعوبات نظرية تنتظر حلاً:

- **العبور من البُنى السردية العميقة إلى البُنى السطحية الاستدلالية**

هذا العبور كان موضوع أبحاث غريماس، بريمون، بافيل (Greimas, 1970, Brémond, 1973, Pavel, 1976). إن طرفي السلسلة معروفان اليوم بشكل كافٍ. يبقى أن نجد قواعد التحوّل المناسبة وتحديد طبيعة كل نوع وفي أبعد تقدير، كل أثر خاص. وبالنسبة إلى السؤال القديم المطروح لدى أرسطو عن أولوية الفعل أو الشخصيات (**فن الشعر** *Poétique*, 1450a)، أظهرت أبحاث غريماس كيف نتقدّم بشكل تدريجي من بنية بسيطة للمعنى وللدلالة إلى القوى الفاعلة، ثم إلى الممثلين، وبعدها إلى الأدوار، وأخيراً إلى الشخصيات الفعلية... وبعيداً من إلغاء إحدى مفردات الثنائي: فعل/ شخصية، يجب على التحليل أن يتفحّص كيف أن ميزةً ما للشخصية تؤثّر في الفعل، وبالعكس، كيف أن فعلاً ما يغيّر في هوية الشخصية.

- **تقسيم السّرد الدرامي**

لن ننجح في إفراد وحدات ملائمة للسرد، إلا تلك الوحدات الاصطناعية المتعلقة

بالتقسيم إلى مشاهد أو فصول. وبالنسبة إلى ما يميّز أثراً مؤلّفاً من فصول أو لوحات، فهو بالطبع جوهري لوصف طريقتين من مقاربة (الواقع الدرامي الذي يشدّد على الكّلية التي لا تتجزّأ للخط المنحني الذي يقود حتماً إلى النزاع؛ والنفَس الملحمي، البريختي **بشكل خاص، الذي يدلّ على أن الواقع** مَبْني، وبالآتي متحوّل). لكن هذا التمييز بين الفصول واللوحات لا يشير إلى تقدّم السرد أو سياق المشاهد المتابعة والوظائف ومنطق **القوى الفاعلة.**

- **تحويل المسرحة إلى سرد**

• على الرغم من المسلّمة النظرية السيميائية للسّرد، والمستقلة عن التجلّي (حكاية، رواية، إيمائية)، فإننا سوف نتساءل ما إذا كان المسرح، بقدرته على عرض الأشياء، ينجو، في بعض الحالات، من طغيان منطق السرد. ربما كان هذا نتيجة ردّ فعل ضدّ إلحاح بريخت والبريختيين على إبراز الحكاية، وعلى رغبتهم في تحديد معنى النص من دون أن يهتمّوا، كفاية، بالمادية وبأساليب ذات دلالة في الكتابة، وإن بعض التجارب الحالية كمسرح روبرت ويلسون (Robert Wilson) أو **الخبز والدمية المتحركة** (*Bread and Puppet*) تستند تحديداً، بلا معيار، إلى الرغبة في تقديم صور مشهدية، من دون تواطؤ أو علاقة ضرورية. حتى إننا سوف نبحث وسوف ننجح في إنشاء أقصوصة لكل صورة مشهدية، فتعدّد السرد وتناقضاته سوف يمنعان إنشاء سرد مستفيض مع الأخذ في الاعتبار منطق سيرورة الأحداث. وفي الأحوال جميعها، فإن اكتشاف البنى السردية لا يتنبه للغِنى التشكيلي للعرض. كذلك فإن تحليل السرد ليس سوى نظام جزئي من علم المسرح* (théâtrologie).

📖 Brémond, 1973; Chabrol, 1973; Mathieu, 1974; 1986; *Communications*, 1966, n°8; Prince, 1973; Greimas et Courtès, 1979; Kibédivarga, 1981; «Segre in: *Amossy* (éd.), 1981; Segre, 1984.

تحليلي (تقني...، درامي...)
ANALYTIQUE (TECHNIQUE... DRAME...)

بالإنجليزية: analytical playwriting؛ بالألمانية: analytische Technik؛ بالإسبانية: analítico (técnica..., drama ...).

1- هناك تقنية دراماتورجية تدخِل في الحدث الآني، سردَ الأحداث التي سبق أن حصلت قبل بدء المسرحية، والمعروضة فيها بعد فوات الأوان. والمثل الأشهر على ذلك **أوديب** (*Œdipe*) لسوفوكليس: «**فأوديب، إذا صحَّ القول، ليس سوى تحليل مأساوي. فكل شيء كان من قبل هنا، وكان قد نما وتطور**»، (غوته (Goethe) إلى شيلّر، رسالة 2 تشرين الأول/ أكتوبر 1797).

نرى كل ما يمكن أن تستنتجه تقنية كهذه تقدّم نفسها وكأنها كشف عن الشخصيات: في **أوديب الملك** (*l'Œdipe Roi*)، يلاحظ فرويد (Freud): «أن بناء الفعل الدرامي للمسرحية ليس سوى دعوة لانكشاف [...] شبيهة بتحليل نفسي» **تفسير الأحلام**.

2- إن تحليل الأسباب التي أدّت إلى الكارثة يصبح الموضوع الوحيد في المسرحية، الذي حين يزال كل توتر درامي وكل ترقّب قلق، يسهل ظهور العناصر الملحمية. وبعض الدراماتورجيات التي ترفض الشكل الدرامي، تبني آثارها بحسب ترسيمةٍ ملحمية من البراهين والأحداث الماضية والاستعادات* (flashback) (بريخت، إبسن)، حين لا تعود المأساة سوى عرض واسع للحالة؛

(مثلاً: *Die Braut von Messina* de *Schiller, Les revenants*, *John Gabriel Borkman* d'Ibsen, *la cruche cassée* de Kleist, *L'inconnue d'Arras* de Salacrou).

3- على نقيض ذلك، ففي التقنية والمأساة المركّبتين اصطناعياً (أو دراماتورجياً يتطور الشكل المسرحي الصرف)، وينمو الحدث باتجاه نقطة وصول، غير محدّدة عند الانطلاق ولكنها متأثرة بالضرورة بموضوعية الحكاية، وتالياً، متوقّعة إلى حدّ ما.

📖 Campbell, 1922; Szondi, 1956; Green, 1969; Strässner, 1980.

إحياء تنشيط

ANIMATION

🔄 بالإنجليزية: animation؛ بالألمانية: Animation؛ بالإسبانية: animación.

• التنشيط المسرحي أو الثقافي يواكب اليوم صناعة العروض السهلة ليؤسس مساحة لتلقي المنتج الثقافي، بطريقة أكثر فاعلية. هذا المفهوم، الذي ظهر في فرنسا مع تيار اللامركزية الدرامية والعمل الثقافي، يعكس كل غموض الالتزام المسرحي في يومنا هذا، ووظيفته في المجتمع تطرح سؤالاً: هل المقصود هو خلق تنشيط ما في الأوساط القائمة على هامش الثقافة؟ أو تسويق الأنشطة المنتظمة قبل العرض المسرحي، أو بعده لاستثماره بكل معاني الكلمة؟ جوهرياً، فقد أدرك التنشيط أن المسرح لا يحجّم ليصبح مجرّد تحليلٍ لنص ولعملية إخراج؛ لكن كل إبداع وخلْق ليس لديهما الفرصة لاستيعابهما بطريقة صحيحة، إلا حين يكون الجمهور قد تهيّأ للفن الدرامي. إذن، يجب أن تبدأ هذه السياسة التنشيطية في المدارس أو في أماكن العمل بتدريب المشاهدين الشباب على اللعب التمثيلي أو على قراءة العرض. ويوظّف التنشيط ويستثمر في تحضير الجمهور المستقبلي من دون التمكّن من اختبار نتائج جهوده فوراً.

• تتراوح أشكال التنشيط بين المناقشة بعد العرض وإعداد مسرح وجمهور شعبي (كما كان حال المسرح الوطني الشعبي مع (TNP)، لجان فيلار (Jean Vilar) في الخمسينيات والستينيات)، إلى عرض توليف مونتاج سمعي بصري في الصفّ أو في مبنى التلفزيون، مروراً بتحقيقات في حيّ ما لتحضير عرض مسرحي (مسرح ال- Aquarium في السبعينيات أو مسرح الـ Campagnol)، وصولاً إلى تعاون فعلي مع السكان لتحضير الإخراج. وإن التدريب يعوّد جمهوراً ما زال غير خبير بالجهاز المسرحي على التآلف معه، فيرفع عن هذا الأخير صفة القداسة، ويدخله في النسيج الاجتماعي. وليس لديه فرصة للنجاح إلا إذا أُدير في إطار نادٍ للثقافة، أو في إطار مسرحٍ لديه ميزانية استثمار كافية، ومع فريق من المنشّطين يفهمون المسرح كفعل سياسي بقدر ما هو جمالي. وقد أصبح التنشيط مهماً جداً لنجاح عرض ما، حيث غالباً ما يفرض على المخرج أن يكون إدارياً ومربياً ومناضلاً ومسؤولاً عن العلاقات العامة الاجتماعية. وهذه التعدّدية في المهمات الصعبة والمجانية تنتج نزاعات متكررة في النشاط الإبداعي لجماعة المسرح، وتؤدّي إلى تعميق الهوة مقابل فنّ شعبي يمكن فهمه، وبين فنّ نخبوي مغلق على ذاته. إن شعار أنطوان فيتز (Antoine Vitez) «مسرح نخبة للجميع» لا يزال مثالياً ووهمياً مقابل البحث عن إقامة توازن بين التنشيط والإبداع الفني الصرف.

المنافس

ANTAGONISTE

🔄 بالإنجليزية: antagonist؛ بالألمانية: Antagonist ,Gegenspieler؛ بالإسبانية: antagonista.

الشخصيات المتنافسة في المسرحية هي

التي تكون في مواجهة أو في نزاع. وصفة المنافسة في عالم المسرح هي أحد المبادئ الأساسية للبناء الدرامي.

بطل، عقبة، مباراة (مصارعة، قتال).

أنثروبولوجيا المسرح
ANTHROPOLOGIE THÉÂTRALE

بالإنجليزية: theatre anthropology؛
بالألمانية: Theateranthropologie؛
بالإسبانية: antropología teatral.

وجدت الأنثروبولوجيا، في المسرح حقلاً فريداً للتجارب، بما أنها ترى أمام عينيها، أناساً «يشخّصون أناساً آخرين». وتهدف هذه المحاكاة إلى إظهار كيفية تصرّف هؤلاء في المجتمع. وحين يوضع الإنسان في حالة اختبارية، يمنح المسرح والأنثروبولوجيا المسرحية نفسيهما وسائل لإعادة بناء مجتمعات مصغّرة، وتقييم علاقة الفرد بالمجموعة. يمكننا أن نعرض بشكل أفضل شخصاً إن لم يكن من خلال طريقة العرض؛ ويقدّر ريتشارد شيشنر (Richard Schechner) أنه يوجد تقارب بين نماذج أو مقوّمات الأنثروبولوجيا والمسرح: «تماماً كما المسرح «يتأنسن» الآن فإن الأنثروبولوجيا «تتمسرح» هي أيضاً» (1985: 33). هذا هو الاستنتاج العقلي المثالي للأنثروبولوجيا المسرحية.

وللأسف، فإن الأمور على أرض الواقع تبدو أكثر تعقيداً، فإذا كانت الأنثروبولوجيا المسرحية تستطيع أن تدّعي نظرياً تنظيم معرفة علم المسرح، فإنها، في الوقت الحاضر، أكثر من صرخة تجمّع أو رغبة في المعرفة، وأكثر من نظام انضباط قائم، بل هي حقل واسع قاحل (أو غابة عذراء يتعذّر دخولها)، أكثر منها حقلاً مقسّماً وقابلاً للزراعة. غير أن هذا العرض التثقيفي كان قد بدأ بفضل إيستا (ISTA) (المدرسة العالمية للمسرح الأنثروبولوجي (International School of Theatre Anthropology) لأوجينيو باربا (Eugenio Barba) الذي أعلن عن برنامج «محترفات» منذ 1980، وهكذا «فإن الـ "ISTA" هي المكان الذي يُنقل إليه ويتحول فيه ويفسّر **علمٌ جديد مفهومَ التربية المسرحية. إنه مختبر** لبحث متعدد الأنظمة والمناهج العلمية، وهو الإطار الذي يتيح لمجموعة من رجال المسرح التدخّل في الوسط الاجتماعي الذي يحيط به، **في عمله الفكري كما في عروضه**» (Barba, 1982: 81). والكتاب الحديث للمؤلف نفسه أوجينيو باربا ون. سافاريزي (N. Savarese)، **علم تشريح الممثل، معجم الأنثروبولوجيا المسرحية** (*Anatomie de l'acteur: Un dictionnaire d'anthropologie théâtrale* (1985, 1995, 2e éd.)) يزودنا بمجموعة من أبحاث الإيستا ISTA، حين يرسم برنامج الأنثروبولوجيا المسرحية على الشكل الآتي: «دراسة سلوك الإنسان البيولوجي والثقافي في وضع تمثيلي، أي الرجل الذي يستعمل حضوره الجسدي والعقلي بحسب مبادئ مختلفة عن تلك التي تسوس الحياة اليومية». بإدراكنا أهمية تجربة باربا وإيستا، سنضطر إلى العودة طويلاً إلى هذه المبادئ بعد أن نكون قد حدّدنا أسباب بروز فكرة أنثروبولوجية على المسرح وشروط نجاح معرفية لمشروع مماثل، ومناقشة بعض فرضياتها.

1- أسباب نشأتها

أ- نسبوية الثقافات

إن فكرة اعتبار المسرح من وجهة نظر أنثروبولوجية أو نظرية ثقافية، لا يعود تاريخها إلى يومنا هذا. وتكاد معظم الأبحاث المسرحية تنطلق من فرضياتها الصغيرة حول نشأة المسرح. وفكرة الانتساب هذه تفضي في القرن العشرين مع آرتو مثلاً، إلى رغبة

في العودة إلى الينابيع، والتوق إلى الأصول، مقارنة بالثقافات القديمة للثقافة الغربية. يبدو أن الأنثروبولوجيا المطبّقة في المسرح (حتى إن لم تكن بعد قد سُمّيت كذلك)، قد ظهرت على أثر إدراك «عصر في التمدّن» (فرويد)، وعدم ملاءمة الثقافة للحياة الشبيهة بتلك التي خصّها أنطونين آرتو: «عندما تكون الحياة نفسها هي التي تمضي، فإننا لم نسمع كلاماً في الحضارة والثقافة أكثر مما نسمع اليوم». وهناك موازنة غريبة بين هذا الانهيار الشامل للحياة الذي هو أساس الفساد الحالي، وبين القلق على ثقافة لم تطابق الحياة، بل جُعلت للتسلّط على الحياة». إن الإحساس بهذا الانهيار الذي أصاب ثقافتنا وخسارة نظام مرجعي مهيمن، يؤديان برجال المسرح، من بيتر بروك (Peter Brook) وسواهم إلى تشبيه تجاربهم القديمة التي ترهق حسّهم بالأشكال المسرحية الغربية الطارئة، وخصوصاً أنها تعطيهم نظرة إثنية عن الممثل. وتلتقي هذه التجارب المسرحية، في قسم منها، مع الأنثروبولوجيا التي نادى بها كلود ليفي ستراوس (Claude Lévi-Strauss) والتي تجهد في سبيل فهم الإنسان «منذ اللحظة التي يهدف فيها نموذج الشرح الذي نبحث فيه إلى التوفيق ما بين الفن والمنطق، وما بين الفكرة والحياة، وما بين المحسوس والمعقول» (Claude Lévi Strauss, *Textes de et sur*, Paris, 1979: 186).

ب- عدم كفاية المنطق العقلي

بحسب تقليد آخر يختلف عن فكرة فرويد الدلالية، نقدّم الرمز على المعنى المجرد. ومع مفكّرين أمثال يونغ (Jung) أو كيرينيي (Kerenyi) أو ميركي إلياد (Mircea Eliade) (1965)، ونربطه بال «جهد» لتفسير ما يتخطّى المعنى المجرد، في تجربة العقل الباطني، أو في اللاوعي الجماعي، ويتفلّت من عناصر الفهم. وتالياً لا يمكن أن يُعرف بمعناه الدقيق، في حين أنه يمكن التفكير فيه ومعرفته من خلال أشكال تعبيرية حيث يسجّل توق البشرية إلى ما هو غير مشروط، وإلى المطلق واللانهائي، والشمولية، إلى تكلّم لغة «الظاهرة الدينية»، وانفتاحها على المقدّس (Vernant, 1974). وغالباً ما يترافق هذا الانفتاح على المقدّس بالعودة إلى ما هو ديني، حتى لو لم يتمّ الإقرار بذلك. إنه يأخذ أحياناً، كما برهن م. بوري (M. Borie)، شكل إدراك سيئ للأنثروبولوجيا الغربية مقابل المجتمعات البدائية التي نتصوّرها مثالية، والتماس الأصالة الضّائعة: إن المسرح، معروف أكثر فأكثر، حتى قبل آرتو، لا كمجال مخصص لتوضيح نصّ فقط خاضع لسلطة الكتابة، إنما، وبامتياز، كمجال التماس والتحام محسوس بين ممثلين وبين مشاهدين. ألا يقدم هذا مجالاً مميزاً لتجربة بالعودة إلى الصدق في العلاقات الإنسانية؟». إن «مسرح المشاركة»* (participation) «أو البحث عن مسرح الهابنينغ* (happening) الجماعي، أو الأداء في كتابة السيرة الذاتية، تعود إلى هذه المصادر الأصلية التي يتيحها التواصل المسرحي.

ج- البحث عن لغة جديدة

التفتيش عن المقدّس والأصيل يحتاج إلى لغة طبيعية شائعة أو لكتابة ممنهجة بطريقة عقلانية أي إلى «تحطيم اللغة» لملامسة الحياة، لصنع، أو لإعادة صنع المسرح؛ والمهم عدم الاعتقاد بأن هذا الفن يجب أن يبقى مقدساً، أي محرّماً، لكن المهم هو الظّن بأنه لا يمكن لأي كان مزاولته، ويحتاج دائماً إلى الاستعداد (Artaud,1964). وهذا التحضير للغة، الذي يرفض التسهيلات والتيبّس، يتطلّب إيجاد لغةٍ مرمّزة، تكون في الوقت نفسه، لغة المبدعين المسرحيين والمشاركين في الاحتفال المسرحي والممثلين الذين هم: كمحكوم عليهم بالموت حرقاً، ويقومون بالتلويح من

على محارقهم. ويعني هذا أنه ليس من السهل إيجاد المفتاح وإلا سيحرق المفتاح من يريد الاستيلاء عليه. هذه التأويلية* (herméneu-tique) التي ترتاب من الواقعية، وبالأحرى من الوضعية السيميولوجية، تريد حلّ رموز لغة مسرحية أسطورية، تسمّى هيروغليفية (مايرهولد (Meyerhold))، ورمز **فكرة** بحسب ج. غروتوفسكي (J. Grotowski)، وقاعدة تعبيرية للممثل مشروحة سلفاً (Barba, 1982:83).

2- شروط علومية للأنثروبولوجيا المسرحية

لكي نستطيع تأسيس مبادئ علم الأنثروبولوجيا المسرحية يجب بدايةً توافر عدد من الشروط:

أ- طبيعة الأنثروبولوجيا

نميّز عادةً ما بين الأنثروبولوجيا «الفيزيولوجية» (الدراسات حول الخصائص الفيزيولوجية للإنسان والأعراق) والأنثروبولوجيا الفلسفية (دراسة الإنسان عموماً، بحسب معناها عند كَنْت (Kant): أنثروبولوجيا نظرية وبراغماتية (علمية وأخلاقية). وأخيراً الأنثروبولوجيا الثقافية أو الاجتماعية (تنظيم المجتمعات، والأساطير، والحياة اليومية... إلخ) سواء أعلنت الأنثروبولوجيا اجتماعية «أم ثقافية»، فإنها تطمح دائماً إلى معرفة الإنسان الكلي، انطلاقاً من إنتاجاته من جهة، ومن عروضه من جهة أخرى (كلود ليفي ستراوس)، (Claude Lé-vi-Strauss, 1958: 391). الأنثروبولوجيا المسرحية لا سيَّما تلك التي يتناولها باربا تهتم، في آنٍ واحد، بالبعد الفيزيولوجي والثقافي للممثّل في حالة العرض. إنه برنامج طموح! لأننا، من خلال دراسة حياة الممثل، ما الذي علينا تفحّصه وقياسه بالضّبط؟ هل علينا الاكتفاء بوصف يعتمد التشكيل والتشريح لجسد الممثل؟ هل علينا قياس عمل العضلات، وانتظام دقات القلب... إلخ؟ أيجب **تحويل البحث المسرحي إلى عملية طبية؟** لقد بوشر بدراسات مماثلة من دون التمكّن من ربط النتائج بسلسلة أخرى من الأفعال، وخصوصاً العناصر الاجتماعية الثقافية.

ب- اختيار وجهة نظر

نستطيع التفكير، مع كلود ليفي ستراوس، بأن وجهة نظر الأنثروبولوجي تتميّز **بالموضوعية والشمولية، ودفع الاهتمام بالمعنى وبالدلالة، وبصدق الصلات** الشخصية، والعلاقات المحسوسة مع الأفراد. لكن الأنثروبولوجيا المسرحية كما تصورها باربا (**والتي لا تستند أبداً إلى آراء كلود ليفي ستراوس**، لا تتبنّى البرنامج نفسه ولا **تفضّل وجهة نظر خارجية وموضوعية كالتي** يحملها المراقب، أي المشاهد عن بعد، أو المراقب الخارق مثل «عالِم الإثنولوجيا» الذي سيحاول جمع كل المعطيات الممكن مراقبتها. وبعكس ذلك، بحسب صيغة تافياني (Taviani) (*in*: Barba et Savarese, 1985: 197-206)، فإنه يقابل رؤيتين: رؤية الممثل ورؤية المشاهد، لأنه منشغل بالملاحظات المفيدة للممثل من خلال «مقاربة صحيحة تجريبية لظاهرة الممثل» (1985) وتالياً من خلال معلوماته المختزنة ذات المفعول الاستردادي حول **عملية التطبيق المسرحي**: ف «عندما يحلّل السيميائيون عرضاً وكأنه تكثيف للإشارات والرموز، فإنهم يلاحظون الظّاهرة المسرحية من خلال نتائجها. ومع ذلك، لا شيء يثبت أن مسعاهم يمكن أن يكون مفيداً لمؤلفي العرض الذين عليهم الانطلاق في البداية. ولأجل ما يراه المشاهدون يشكّل نقطة الوصول (Taviani, *op. cit.*: 199).

لكن جوهر الأنثروبولوجيا المسرحية عند

باربا: يندرج في مفهوم «تقنية الجسد» موس (Mauss)، التي يحددها، على نقيض موس، في «الاستعمال الخاص للجسد على المسرح والخارج عن اليومي المألوف» (Barba, 1982:1).

ج- وضع تقنية الجسد

نستطيع هنا، كما فعل فولّي (Volli)، جزئياً (في باربا سافاريز) العودةَ إلى مادة مارسيل موس حول «تقنيات الجسد»، وتالياً لمعرفة «الأساليب التي عرف بها الإنسان، في المجتمعات المتعاقبة، وبطريقة تقليدية كيف يستخدم جسده». ويعطي موس في هذا الصدد أمثلة وافرة مستعارة من أنشطة الإنسان، لكنه لا يذكر المسرح أو الفن. وفي الأحوال جميعها، لا يقاربهما أو يواجههما، لأن كل تقنية، برأيه، يومية كانت أم فنية، هي محددة من المجتمع. وقد اقتبس باربا من موس (1936) هذا المفهوم لجسد مكيّف بالثقافة فقط لإدخال مقارنة بين حالة يومية وحالة عرض: «نستعمل جسدنا بطريقة مختلفة ومتفاوتة في الحياة وفي مواقف العروض، ففي المستوى اليومي، لدينا تقنية جسدية مكيّفة بثقافتنا وبوضعنا الاجتماعي وبمهنتنا. غير أنه في حالة العرض، ثمّة تقنية جسدية مختلفة كلياً» (83 :1982).

يبدو باربا وكأنه يقترح بأن تقنية الجسد تختلف جذرياً خلال العرض، ولا يعود الممثّل خاضعاً مطلقاً لشروط الثقافة. لكننا لسنا مقتنعين بإنتاج تحوّل كهذا يجعل الممثّل يبدّل جسده ما إن يبدل الإطار. حتى خلال العرض، الممثل - لا سيّما الممثل الغربي - الذي يبقى تحت رحمة ثقافته الأصلية، وخصوصاً نمط حركيته الجسدية اليومية. حتى إن فكرة فصل الحياة عن العرض فكرة غريبة، لأن الجسد نفسه هو المستخدم، ولا يستطيع العرض مَحْو كل شيء. هذا التمييز بين اليومي وبين العرض يخشى أن ينزلق إلى تناقض مقسوم بين الطبيعة (الجسد اليومي) وبين الثقافة (الجسد خلال العرض)، تناقضٍ تجهد الأنثروبولوجيا تحديداً لدحضه. وفي ترتيب آخر للأفكار، نظنّ أنفسنا وكأننا عدنا إلى زمن كانت فيه الأسلوبية تريد بأي ثمن، تمييز لغة عادية ولغة شعرية، من دون الكلام عن كيفية إثبات «التمييز الدقيق». كذلك هنا، يحدّد الجسد في العرض، كعامل مضاف؛ فالجسد في العرض، هو الجسد الذي يعرض والذي يمتلك ميزات متخصّصة ومختلفة عن الجسد اليومي. غير أن المقارنة تبقى في الواقع سطحية عملياً، ولا تلزم حجز الحركات والحضور (وإلا فلماذا نحجز هذا الحضور للعرض حصرياً: ألسنا موجودين أيضاً «في الحياة»؟).

د- البحث عن عوالم ثقافية

إذا كانت الأنثروبولوجيا تهدف إلى دراسة تنوّع المظاهر البشرية وتحديد مسؤوليتها على الرغم من الفوارق، سنصل غالباً إلى استنتاج وجود أساسٍ أو جوهر مشترك بين جميع الناس، كعودة الميثوس (mythe) نفسه مثلاً في أماكن شديدة الاختلاف. ويقترح كلود ليفي ستراوس فكرة تبحث عن «تخطي المفارقة الظّاهرة بين خصوصية الوضع البشري وعملية توالد الأشكال التي لا تنضب والتي يمكن أن تثير خشيتنا».

هاجس مماثل أيضاً قاد غروتوفسكي الذي استنتج أن «الثقافة، كل ثقافة خاصة، تحدد القاعدة الموضوعية الاجتماعية/ البيولوجية، ما دامت كل ثقافة مرتبطة بالتقنيات اليومية للجسد». إذن، من الضّروري ملاحظة ما يبقى ثابتاً أمام تغيّر الثقافات «وما هو موجود عبر الثقافات» (في باربا وسافاريز) (*in:* Barba et Savarese, 1985:126).

يشاطر باربا أستاذه غروتوفسكي هذه النظرة الشمولية لأن المسارح في نظره

لا تتشابه في تظاهراتها وإنما في مبادئها. ويتضمّن الكتاب مادة أيقونية غنية تهدف إلى إظهار تشابيه بين وضع الجسم وبين حركات الممثلين بانتمائها إلى التقاليد المسرحية المختلفة.

ويكشف باربا أن عنصر «تداخل الثقافات» يبرز على «مستوى سابق للتعبير عن فنّ الممثل، (1985:13) وفي الحضور (لا سيَّما عند الممثلين الشرقيين) «الذي يصدم المشاهد ويرغمه على التركيز عليه بصفته مصدراً للطاقة مشرقة وموحية»، ولكن من دون تصّور مسبق من شأنه أن يأسر حواسنا: «لم يكن المقصود بعد «العرض» ولا «الصورة» المسرحية، وإنما القوة التي تتدفّق من جسم في حالة جهوزية» (1982: 83).

باربا، بعد غروتوفسكي (1971: 91) أبدى حذره من نوايا الممثل، ومن رغبته في التعبير للإشارة إلى شيء ما وإلى غيره. إنه يفضّل أن يقطع على الممثّل العبور من هذا النوع من التعبير إلى حيث كان. ولوهلة، يمكن اعتباره عالمياً، كما «القوة التي تنبثق من جسم مصقول» أو المصادر (أو جذور الإنسان) التي تقع في أساس مختلف الثقافات المسرحية، والتي ستشرح كتقنيات ما قبل التعبير، «تدفّق القوة الإبداعية» (1985: 124). ومهما تكن الاستعارة، كقوة متدفّقة أو نواة طاقة ما قبل التعبير، نستطيع أن نتساءل عما إذا كان هذا «الجسم الذي صَقَلناه» لم يكن قبلاً معبّراً، حتى لو كانت هذه التعبيرية غير مقصودة وغير تواصلية، وهل نستطيع ألا نتواصل؟ أليس وضع العرض تواصلاً للتواصل؟

3- نظريات أخرى

أ- عودة إلى السؤال عن الجذور

أحد هواجس الأنثروبولوجيا الفلسفية، لا سيَّما في القرن الثامن عشر، كان السؤال عن أصل اللغات، وقد أغلِقَ الجدل منذ الألسنية البنيوية. لكن قلقاً مشابهاً بلبلَ، ولا يزال، التفكير حول أصول المسرح (انظر: Nietzsche, 1872)، بالنسبة إلى أصول المسرح، ومرحلة ما قبل المسرح. (Schaeffner, *in*: *Encyclopédie des spectacles*, 1965). فمهما كان تاريخ ظهور المسرح، نتفق على أن نرى فيه علمنة متدرّجة للاحتفالات أو للطقوس. يبقى أن نحدّد ما إذا كان المسرح قد احتفظ بأثر من هذا الأصل الطقسي في أشكاله الحديثة، حتى إن أفكاراً تشبه بعضها تتعارض في هذا الموضوع، أمثال و. بنيامين (W. Benjamin) وبريخت. بالنسبة إلى بنيامين، فإن كل أثر فني في «زمن إنتاجه الآلي» (بحسب عنوان البحث عام 1936): يجد أساسه في ما هو طقسي حيث استقى قيمة استعماله الأصلية والأولى. هذه القاعدة حاولت أن تنتشر اعلامياً بجميع الوسائل الممكنة، حتى إننا نعرفها في أشكال الجمال الأكثر دنيوية، كما في الطقسي الدنيوي (1936: 20).

أما بالنسبة إلى بريخت، فإن تحرير العبادة كان كاملاً: «عندما نقول إن المسرح يتحدّر من احتفالات العبادة، فإننا نثبت أنه بخروجه منها أصبح مسرحًا لم يأخذ من أسرارها الخفية الوظيفة الدينية، إنما تناول، بلا قيد ولا شرط، السعادة التي كان يجدها فيها الناس» (*Petit Organon*, §4).

ما يبدو أن بريخت لم يقبل به هنا، هو الجدلية المستمرة حول المقدّس والمدنّس، وإمكانية إعادة تقديس المسرح منذ آرتو، أو بروك، أو غروتوفسكي، والتي كانت قد وُضِّحَت عبر الأنثروبولوجيا الدينية (ميركي إلياد). نستطيع حتى القول مع بول ستيفانك (Paul Stefanek) (1976) إن المسرح لم يخرج أبداً فعلياً من الطقوسية الدينية، بما أن العبادة كانت منذ

البداية ممسرحة. وهكذا نعود إلى صيغة شيشنر حول مَسرحة الأنثروبولوجيا، وجعل المسرح أنثروبولوجياً كصيغة دائرية ودائمة.

ب- حدود ونظريات

جميع هذه الاعتبارات الأنثروبولوجية التي أضرمَها تفكير باربا وضعت على بساط البحث أجزاءً كاملة من الجمالية الغربية، كتحديد الممثل ونفسيته، والوهم والتميز، وهي مفاهيم سيطرت على التفكير النظري من أرسطو إلى بريخت. في حين أنها تنحصر، تقريبًا في التقاليد الشرقية، ولا توضح فعلاً سلوك الممثل الغربي، مع أنها تحملنا على الاعتقاد بأنها تشمله كذلك. هناك من دون توقّف، انزلاق، لا بالنسبة إلى القواعد المعرفية للاستقصاء فقط، وإنما كذلك بالنسبة إلى موضوعه المحدّد. كما أننا نستطيع أيضاً التأسّف لأنه لم يرجع بما يكفي إلى أنثروبولوجيين حقيقيين أمثال كلود ليفي ستراوس، أو تورنر (Turner) (1982)، أو ليروي - غورهان (Le-roi-Gourhan) (1974)، أو جوس (Jousse) (1974). ولن يبقى سوى الأنثروبولوجيا المسرحية، وخصوصاً أنثروبولوجيا باربا ومعاونيه في الإيستا التي تشكّل الجواب الأكثر نظامية وطموحاً عن تنظير بريخت السياسي أو عن وظيفية السيميولوجيا* (sémiologie).

إثني سينولوجي (ethnoscénologie)، إثني درامي (ethnodrame)، مسرح أنثروبولوجي (théâtre anthropologique).

Eliade, 1963, 1965, *Esprit*, nov. 1963; *Drama Review*, t. 59, sept. 1973, t. 94, 1982; Brook, 1968; Durand G.; 1969; Barda, 1995; Borie, 1980, 1981, 1982; Innes, 1981; Pradier, 1985; Slawinska, 1985; Pavis, 1996b.

نقيض المسرح
ANTITHÉÂTRE

بالإنجليزية: antitheatre؛ بالألمانية: Antitheater؛ بالإسبانية: antiteatro.

1- إنه تعبير عام جداً للإشارة إلى دراماتورجيا* (dramaturgie) وأسلوب أداء يدحض كل مبادئ الوهم* (illu-sion) المسرحي. ظهرت هذه الكلمة في الخمسينيات مع ظهور مسرح العبث* (absurde). فقد أعطى يونسكو لـ «مغنيته الصلعاء» (1935) صفة «نقيض المسرحية» ما ساعد النقّاد على إيجاد نقيض المسرح (G. Neveux *in*: *Théâtre de France II*, 1952, et L. Estang dans: *La Croix* du 8 Janvier 1953)، الذي طبّق هذه الظاهرة على مسرحية بيكيت **في انتظار غودو**.

2- وهذا النموذج من المسرح ليس في الحقيقة من ابتكار عصرنا، لأن كل عصر يبتكر دائماً مضاداً لمسرحياته كما حُرّفت المآسي الكلاسيكية في القرن الثامن عشر، وحُوّلت إلى مسرح شعبي ساخر. إن رفض الأدب والتقليد والمسرحية المحبوكة جيداً والنفسية، بدت كلها محسوسة بشكل أفضل مع المستقبلية (مارينيتي (Marinetti)) والسريالية. آنذاك، أُرهق المسرح بعلم النفس والحوارات الدقيقة والحبكة المربوطة جيداً، ولم يعد يعتقد مطلقاً بالمسرح ك «مؤسسة أخلاقية» (شيلّر). ويتميّز مفهوم نقيض المسرح بطبع ناقدٍ وتهكّمي إزاء التقاليد الفنية والاجتماعية. لم يعد بإمكان المسرحية الانتباه إلى العالم الحديث. فالوهم والتحديد بسيطان، ولم يعد الفعل يخضع لعلة اجتماعية (كما عند بريخت)، إنما لمبدأ الصدفة (Dür-renmatt, Ionesco). فليس الإنسان سوى دمية متحركة مثيرة للسخرية، في حين أنه

يحسب نفسه بطلاً أو مجرد كائن بشري).

3- إن مفهوم نقيض المسرح هو مفهوم اعتباطي وصحافي أكثر منه مفهوماً علمياً. إنه يغطي الأشكال الملحمية كالمسرح المخالف للمألوف ومسرح العبث وأشكال المسرح التي لا بناء درامياً فيها (مثل *Sprechtheater* لـ Handke) أو مسرح الهابنينغ. لا شيء يشير إلى ما إذا كان النفي يحمل على الفن عموماً أو على الدراماتورجيا المحكومة بانتهاء الصلاحية. في الحالة الأولى، يحمل التمرّد، كما عند أصحاب المذهب المستقبلي والدادائيين، على فكرة النشاط الفني، وأن المسرح يستعمل لتدمير نفسه، كما نجح أحياناً عند بيرانديلّو ومروزك وبيكيت أو هاندكي. في الحالة الثانية، ليس المقصود سوى «ثورة القصر»، سوى احتجاج شكلي ضد معيار موضوع. إذن، بريخت ينتمي إلى هذه الحالة (إرادته في دراماتورجية ضد الأرسطوية: Sa volonté d'une dramaturgie *anti - aristotéliciénne*) على طريقة يونسكو، الذي صرّح أنه يعمل بأسلوب المسرح النقيض لأنه يعتبر المسرح القديم هو المسرح الحقيقي.

4- بدلاً من العقيدة الجمالية، يتميّز مفهوم نقيض المسرح بحالة عامة ناقدة إزاء ما هو تقليدي: رفض التقليد والوهم، إذن هو رفض مماثلة* (identification) المشاهد ولا منطقية الحدث وإلغاء العلّة لصالح المصادفة، وارتياب تجاه قدرة المسرحية الإرشادية أو السياسية، وتقليص لا تاريخي للدراما إلى شكل مطلق أو إلى نموذجية أدبية وجودية، وإلغاء جميع القيم وخصوصاً قيم الأبطال* (héros) الإيجابيين (يتكون العبث أيضاً كتيّار مناقض للدراما الفلسفية أو الواقعية النفسية أو الاجتماعية). وهذا الموقف الجمالي واللاسياسي للنفي المطلق، يقود، في شكل متناقض، إلى تقوية الصفة الميتافيزيقية عبر التاريخ، وتالياً، مثالية ضدية المسرح، الأمر الذي، في نهاية المطاف، يجدّد الشكل المسرحي التقليدي الذي كان في نيّة أهل العبث والطليعيين التاريخيين تصفيته.

📖 Ionesco, 1955, 1962, Pronko, 1963, Grimm, 1982.

الاستعارة المجرّدة
ANTONOMASE

بالإنجليزية: Antonomasia؛ بالألمانية: Antonomasia؛ بالإسبانية: **antonomasia**.

صورة بيانية تحلّ محلّ اسم شخصية بكناية أو اسم متداول يميّزها. «النكِد المغروم» أو «البخيل» أو «المنافق»، هي استعارات مجرّدة **لشخصيات أليستي (Alceste) أو هارباغون (Harpagon)** أو تارتوفّي (Tartuffe) وخصوصاً حيث رنين الصوت هو الذي يخلق عند السامع من دون وعي، الانطباع المزعج لرجل متملّق يصلي همساً.

إن اسم الشخصيات، عندما يكون معبراً عن كل حالاتهم النفسية ويدلّ عليها بقوة، هو صورة الاستعارة المجردة. فضلاً عن الأثر المضحك والاقتصاد في الوقت لإخبار المشاهد بطبائع هذه الشخصيات وخصائصها. ويشير هذا المسلك منذ بدايته، إلى تصوّر المؤلف، ويهيّئ لحكمنا الناقد ويسهّل التجرّد والإدراك انطلاقاً من حالة خاصة للقصة المروية. هذا الحافز للرمز الشعري يدعّم الرابط بين الدال (مزايا الاسم والشخصية) والمدلول (دلالة الشخصية): إن صورة المنافق لا تعود مختلفةً عن اسمه وكلامه، وهكذا تتيح تخيّل رمز شعري مستقل. «إن اسم العلم، كتب بارت، يجب دائماً انتقاؤه بدقة، لأن اسم العلم، إذا أمكننا القول، هو سيد الدالين فدلالاته غنية واجتماعية ورمزية (*in*: Chabrol, 1973: 34).

📖 Carlson, 1983.

الارتياح النهائي (الأخير)
APAISEMENT FINAL

🔄 بالإنجليزية: Final Resolution؛ بالألمانية: Auflösung des konflikts؛ بالإسبانية: solución final.

بحسب مفاهيم الدراماتورجيا الكلاسيكية، لا تستطيع الدراما أن تنتهي (تتحرّر) إلا عندما تُحَلّ النزاعات وعندما يكفّ المشاهد عن طرح الأسئلة حول ما إذا كان يتعيّن عليه اتباع هذا أو ذاك الحدث. إن هذا الإحساس بالارتياح ناتج من البنية السردية التي تشير بوضوح إلى أن البطل قد بلغ نهاية مسيرته، وهي مكمّلة بالإحساس بأن النظام استتبّ كوميدياً أو تراجيدياً؛ والارتياح في هذه الحالة مرتبط إما «بالارتياح كما في الكوميديا»، وإما بالعدالة الخارقة للعالم كما في التراجيديا: «العدالة الأبدية، بموجب الطبيعة المنطقية لقدرتها، توفّر لنا سكينةً في حين أنها تجعلنا نشاهد خسارة الأفراد المشاركين في الصراع» (Hegel, 1832).

عندما يمنع المؤلف المسرحي نفسه من اقتراح نهاية متناغمة فهو يختار أحياناً بأن يُدخل الآلة الإلهية لإنقاذ الموقف* (deux ex machine) (نوعاً ما الوارد ذكره خلال المسرحية) أو يختمها باستحالة حل النزاع بطريقة صحيحة ومنسجمة كما فعل بريخت في نهاية *La Bonne Âme du Sé-Tchouan*, 1940).

كلام انفرادي
APARTÉ

🔄 بالإنجليزية: Aside؛ بالألمانية: Beiseitesprechen؛ بالإسبانية: aparte.

هو خطاب غير موجّه إلى مخاطَب، وإنما إلى ذات الشخصية (وعلى مَسمع من الجمهور). إنه يختلف عن المونولوج بإيجازه واندماجه مع باقي الحوار. فيبدو الكلام الانفرادي وكأنه عن الشخصية ومسموعاً «بالصدفة» من الجمهور، في حين أن المونولوج هو خطاب أكثر تنظيماً وهو مُعَدّ لأن يكون مسموعاً ويتميّز عن الحالة الحوارية. ولا يجب الخلط بين الكلام الموجّه من الشخصية وكأنه إلى ذاتها وبين الكلام الموجّه إلى الجمهور.

1- الكلام الانفرادي هو نوع من المونولوج* (monologue)، لكنه يصبح على المسرح حواراً مباشراً مع الجمهور. ميزته الأساسية اعتماد طريقة مختلفة عن الحوار. فالحوار يعتمد على التبادل المستمر لوجهات النظر وتجاذب المضامين؛ إنه ينمّي لعبة التواصل المزدوج ويزيد إمكانية كذب الشخصيات في ما بينها. بعكس ذلك، فالكلام على حدّه يقلّص السياق المدلولي إلى سياق شخصية واحدة؛ فهو يشير إلى النية الحقيقية أو إلى رأي الشخصية بحيث إن المشاهد يعرف موقفه ويحكم على هذا الموقف لمعرفته الأسباب. وفي الكلام الانفرادي... فعلياً، لا يكذب المتكلم على نفسه أبداً. إننا، طبيعياً، لا نخدع أنفسنا عن طيب خاطر. هذه اللحظات من الحقيقة الداخلية هي كذلك أوقات ضائعة في السياق الدرامي يبني المشاهد من خلالها حكمه.

2- إن صيغة الكلام الانفرادي تتطابق مع صيغة المونولوج: في انعكاسية ذاتية، وتواطؤ مع الجمهور، ووعْي ورجوع إلى النفس، وقرار، ومخاطبة الجمهور، ومونولوج داخلي... إلخ.

3- وفق الكلام الانفرادي مع لعبة مسرحية قادرة على جعله شبيهاً بالواقع (تنحي الممثّل، وتبدل نبرة الصوت، ونظرة مركّزة على الصالة). وبعض التقنيات تسمح له، في الوقت نفسه، بأن «يتخطّى الخشبة نحو الجمهور»، وتالياً، أن يبدو شبيهاً بالواقع مع الحفاظ على الاعتقاد بأن ذلك مجرّد مفهوم تقني: إضاءة مسلّطة على المتكلم

نفسه، صوت مسجّل، إضاءة جَو مختلف... إلخ.

4- المفهوم الطبيعي المبسّط للعرض فقط ساهم في نقد طريقة استعمال المحادثة الجانبية، وإن الإخراج المعاصر يستعيد فضائله: القدرة اللعبية، والفاعلية الدراماتورجية.

مناجاة النفس، الخطاب، كلمة المؤلف، ملحمي.

Larthomas, 1972; Gulli-Pugliati, 1976; Pfister, 1977.

أبولوني وديونيزي
APOLLINIEN ET DIONYSIAQUE

بالإنجليزية: *Apollinian and Dionysiac*؛ بالألمانية: *das Apollinische und das Dionysische*؛ بالإسبانية: *apolíneo y dionisíaco*.

قابل نيتشه في كتابه **ولادة التراجيديا** (*La Naissance de la tragédie*) (1872) بين نزعتين للفنّ اليوناني، وجعل منهما مبدأين متناقضين في كل فن. ويهدف تحليله إلى استخراج القوى الدافعة والمشكلة للإبداع الفني، التي من خلالها يتطوّر كل فن.

الفن الأبولوني هو فن القياس والتناغم ومعرفة النفس وحدودها. إن صورة النحات الذي يعطي شكلاً للمادة مصوراً الواقع، ومأخوذاً بتأمل الصورة والخيال، تفرض نفسها كنموذج يعطي شكلاً للمادة وينقل الواقع، وكنموذج مثالي للأبولونية، وكشكل فني خاضع لحدّ الحلم ولمبدأ التفرّد. فن الهندسة الدورية، والموسيقى الإيقاعية، وقصيدة هوميروس (Homère) البسيطة، ورسم رافائيل (Raphaël) هي بعض ظواهرها.

ليس الفن الديونيزي مجرد فوضى بربرية للاحتفالات بأعياد ديونيزوس إله الخمر، وطقوس العربدة الوثنية، بل إنه مكرّس للنشوة لقوى الإنسان المتجددة مع بداية الربيع والخارجة عن السيطرة، وللطبيعة والفرد المتصالحين. إنه فن الموسيقى الذي ليس له شكل منظّم متمفصل وواضح، والذي ينتج الذعر عند المستمع والمؤدي. وبدلاً من إعطائه شكلاً محدداً، فهو لا يظهر سوى ألم ورنين بدائيين، ويدمج الإنسان نفسه بالإله بتخطيه كل الحواجز وهدمه القِيم التقليدية، وهكذا «لا يعود الإنسان فناناً، بل مجرد أثر فني» (25 :1967).

إن الأبولوني والديونيزي، على الرغم من طبيعتهما المتعاكسة والتي بسببها يمكن أن يكون الواحد منهما من دون الآخر إلا أنهما يتكاملان في العمل الإبداعي، ويمنحان الحياة للفن اليوناني، وفي صورة أعمّ، لتاريخ الفن. هذه المعاكسة لا تلتقي كلياً مع تناقضات كلاسيكية/ رومنسية، وتقنية/ إيحائية، وشكل منقى/ محتوى فائض، وشكل مغلق/ شكل مفتوح. إنها عندئذٍ تعيد استعمال بعض المزايا المتناقضة للفن الغربي وبنائها، حيث إن المسرح ليس سوى صنف منه. وثمة نموذجية في أساليب الإخراج ستجد، من دون شكّ تورها: كما في المقابلة بين مسرح القسوة* (théâtre de la cruauté)، والوحي الديونيزي (كما أرادها آرتو) وبين «الأبولوني» الذي يسيطر بدرجة كبرى على سير عمله، كما في التطبيق البريختي.

التصفيق
APPLAUDISSEMENT

بالإنجليزية: applause؛ بالألمانية: Beifall؛ بالإسبانية: aplauso.

التصفيق بمعناه الدقيق ضرب كفّ بكفّ

بشكل متكرّر، وهو ظاهرة عامة. إنه يشهد أولاً على ردّة فعل شبه جسدية للمشاهد الذي يحرّر طاقته بعد جمود حتمي. وللتصفيق دائماً وظيفة تلقائية تعبيرية. فهو يقول: «إنني أتلقاكم، وإنني أقدّركم». ويقول أيضاً في حركة إنكار* (dénégation): «إنني أكسر الوهم كي أقول لكم إنكم تبهجونني فيما تصنعون لي وهماً. التصفيق هو لقاء بيدين عاريتين بين المشاهد وبين الفنان بعيداً من الوهم.

إن عادة التصفيق للممثلين قديمة جداً. حتى إن اليونان كانوا قد افترضوا أن هناك إلهاً صغيراً رائعاً لهذا النشاط: «كرونوس». إن عادة ضرب الكَّفين ببعضهما انتشرت في أوروبا خلال القرن السابع عشر. في بعض الثقافات يعبّر الجمهور بواسطته عن رضاه بهتافات وصفير. وفي كل مرة، هناك جدال لمعرفة ما إذا كان من الممكن التصفيق خلال عرض التمثيلية، وتالياً كسر الوهم. التصفيق هو فعلياً، عنصر تغريب، وتدخّل للواقع في الفن. حالياً، نلاحظ أن جمهور البرجوازيين يصفّق عن طيب خاطر للممثلين ولكلماتهم الحسنة، أو حتى للديكور عند بداية الفصل. وغالباً ما يتدخّل خلال عرض البولفار أو فرقة الكوميديا الفرنسية بينما الجمهور الطليعي والأكثر ثقافة لا يظهر حماسته إلا مرّة واحدة عندما يسدل الستار، كي لا يشجع هنا الأمر على القيام بتنازلات من قبل الممثلين ويؤثّر ذلك في الإخراج، وكي يقدم الشكر للممثلين كمجموعة، في نهاية العرض حين يُدعى للوقوف أمام الجمهور، للمناسبة، الممثلون والمخرج، ومهندس الديكور، لا بل المؤلف إذا تجرّأ على الظّهور.

أحياناً يكون التصفيق من ضمن عملية الإخراج وفي كل الأوقات، يدفع متعهّدو العروض المسرحية ثمن خدمات مصفقين اختصاصيين مأجورين ليدفعوا بالجمهور إلى تقدير العرض. خلال التحيات الموجّهة إلى الجمهور، غالباً ما يتكرر دخول الممثلين وخروجهم، وهذه الشعائرية كانت من ضمن عملية الإخراج، مثلاً مع ممثلين يستمرون في أداء أدوارهم أو في تقديمهم مقطعاً هزلياً (طريقة مختلف عليها لجلب الجمهور لصالح العرض).

🕮 Poerschke, 1952; Goffman, 1974.

نموذج مثالي
ARCHÉTYPE

من اليونانية: (archetypas, modèle primitif).

بالإنجليزية: Archetype؛ بالألمانية: Archetyp؛ بالإسبانية: arquetipo.

1- في علم النفس، وبحسب نظرية يونغ، النموذج المثالي هو مجموعة ترتيبات مكتسبة وعالمية في المخيلة البشرية. فالنماذج المثالية موجودة في اللاوعي الجماعي، وتظهر في وعي الأفراد والشعوب من خلال الأحلام والمخيّلة والرموز.

إن النقد الأدبي (Frye, 1957) قد توسّل هذا المفهوم ليكشف، بعيداً من الإنتاجات الشعرية، عن شبكة ميثوس (mythes) صادرة عن رؤية جماعية. إنها تبحث عن أثر لصورة متكرّرة وكاشفة عن التجربة والإبداع البشري (الخطأ، الخطيئة، الموت، الرغبة بالسلطة، حب العظمة... إلخ).

2- إن دراسة نموذجية للشخصيات الدرامية تبيّن أن بعض الصور تصدر عن رؤيا حدسية وميثية للإنسان، ونعزوها إلى مجتمعات وتقاليد عامة. في سياق هذه الأفكار، نستطيع الكلام على **فاوست** (*Faust*) أو **فيدر** (*Phèdre*) أو **أوديب** كنماذج مثالية لشخصيات.

أهمية هذه الشخصيات هي في تخطيها الإطار الضيّق لأوضاعها الخاصة بحسب المؤلفين المسرحيين على اختلافهم حتى يسموا إلى نموذج قديم عام. وهكذا يصبح النموذج المثالي نموذج شخصية عامة في شكل خاص، ويمكن تكراره في أثر أدبي أو فني أو في عصر أو في كل الآداب والميثولوجيا.

نموذج، مقولَب، نموذج القوى العواملية، أنثروبولوجيا مسرحية، وظيفة.

Jung, 1937; Slawinska, 1985.

عرض موجز للمسرحية
ARGUMENT

من اللاتينية: argumentum, chose montrée, donnée, exposée؛ بالإنجليزية: plot outline؛ بالألمانية: Inhaltsangabe؛ بالإسبانية: argument.

1- هو ملخّص القصة المروية في المسرحية، أي عرض موجز لها يقدّم قبل بدايتها، (لعرض الحجج والبراهين)، تعطي للجمهور معلومات عن القصة التي سترى أمامه، وخصوصاً في حالة ملخّص فرنسي لمسرحية باللاتينية (في القرون الوسطى). وكورناي، في طبعة أعماله المسرحية عام 1660، جعل في مقدمة كل مسرحية من مسرحياته، عرضاً موجزاً لها.

واقترح أرسطو على الشاعر المسرحي (المؤلّف الدرامي) أن يجعل من ملخّص مسرحيته في المقدمة (Prologue) نقطة الانطلاق للمسرحية والفكرة العامة عنها بقوله: «إذا كان المقصود مواضيع عولجت سابقاً، أو مواضيع نؤلّفها بأنفسنا، فيجب أولاً وضع الفكرة العامة، وبعدها نبني مراحل الأحداث فقط، أي المَشاهد، ومن ثمَّ نوسعها» (*Poétique*, § 1455 b). بعدها سيتمكّن الشاعر من تشكيل الحكاية في مشاهد مع تحديد الأسماء والأماكن. والتفكير بمدخل ملخّص للمسرحية، يفرض التكلّم على حقائق ونزاعات عامة وتخصيص أفضلية للفلسفة والعام على حساب التاريخ والخاص (§ 1451 b).

2- مرادف الحكاية* (fable) أو الأسطورة* (mythos) أو الموضوع، فالعرض الموجز للمسرحية هو القصة المروية، والتي أعيد إنشاؤها في منطق حدثي، ومدلول الحكاية (قصة مروية) يواجه الدال عليها (سرد مروي). بعض الأنواع المسرحية كالتهريجة* (la farce) أو الكوميديا دل آرتي تستعمل العرض الموجز للمسرحية المخطط* (canevas) كنصّ أساسي، وانطلاقاً منه يرتجل الممثلون. أحياناً يقدم العرض الموجز للمسرحية (الملخّص) في شكل مسرحية إيمائية، كما في **هاملت** (*Hamlet*)، حيث المسرحية الإيمائية تسبق حوارات مشهد التسمّم.

3- كما هي الحال في الحكاية، نجد أحياناً حجة في الاتجاهين:

1– القصة المحكية (الحكاية كمواد).

2– خطاب يحكي (حكاية كبنية للسرد)

وكأنه أكثر ملاءمة عند الاستعمال للاحتفاظ بمعنى الحجة لقصة محكية، بغض النظر عن استقلاليته وقدمه لشروط العرض، يعني للحبكة (مثلاً حجة بيرينيس التي رواها راسين في المقدمة).

أرسطوطاليسي (المسرح)
الـ ARISTOTELICIEN (THÉÂTRE...)

بالإنجليزية: *Aristotelian Theatre*؛ بالألمانية: *aristotelisches Theater*؛ بالإسبانية: *aristotélico (teatro)*.

1- تعبير استعمله بريخت وأعاد استعماله النقاد للإشارة إلى دراماتورجيا تستند إلى

أرسطو، دراماتورجيا تأسست على الوهم* (illusion) والمماهاة* (identification). وأصبح هذا التعبير مرادفاً للمسرح الدرامي* (dramatique) أو للمسرح الوهمي* (illu-sioniste) أو لمسرح المماهاة.

2- **يحمّل بريخت المسؤولية للدراماتورجيا** التي تبحث عن تماهي المشاهد كي تثير فيه حالة تطهّرية* (cathartique)، وتمنع كل موقف ناقد. بيد أن المماهاة ليست إلا واحدة من معايير المذهب الأرسطوطاليسي. ويجب أن نضيف إليها احترام الوحدات الثلاث* (trois unités) (لا سيّما الترابط المنطقي* la cohérence) وتوحيد الحدث)، ودور القدر والحاجة في تمثيل الحكاية: «المسرحية مبنية على نزاع، وحالة «صادمة» (معقّدة) يجب حلها.

3- وقد يكون من الخطأ كذلك دمج مسرح مضاد للأرسطوية مع الشكل الملحمي* (épique)، فاستعمال التقنيات الملحمية بشكل آلي تفرض طبعاً ناقداً ومحولاً للمشاهد. وفي المقابل ثمّة أشكال مسرحية أخرى تستطيع أن تحذو حَذو الدراماتورجيا التطهيرية من دون أن تشلّ قدرات المشاهد وحواسه (Living Theatre). وليس على كاتب الدراما استعمال القالب الأرسطوي بنوع من الاستسلام لينتج تأثيرات تطهيرية قوية.

بريختية، شكل مفتوح وشكل مغلق.

Lukács, 1914, 1975; Kommerell, 1940; Kesting, 1959 Benjamin, 1969; Brecht, 1963, 1972; Flashar, 1974.

فن جسدي

ART CORPOREL

بالإنجليزية: *Body Art*؛ بالألمانية: *body art*؛ بالإسبانية: *arte corporal*.

ال (Body art) أو «الفن الجسدي هو حركة أقل مما هو سلوك أو ورؤية للعالم ورؤية للدور الذي على الممثل تأديته» (Nor-man, 1993: 169). إنه يرتكز على استعمال الممثّل لجسده كي يفرض عليه العنف بطريقة تخرق الحدود بين الواقع والتشبيه، ليحرّض الجمهور أو الشرطة، والاعتراض على الحروب أو المجازر. وسبق أن استعمل هذا الفن شكل الأداء* (performance) أو الهابنينغ، في العشرينيات، مع مارينيتي، أو دوشا (Duchamp)، أو دادا (Dada)، لا سيّما خلال الستّينيات، حين توسل شكل الأداء أو الهابنينغ، وتعلّل بأعذار كاذبة في تمثيله مشاهد الموت والعذاب، سواء أكان في البوتو (Butho) الياباني الأصل، أم في مجموعات مثل Fura dels Baus أم في جمالية البنك (Punk) كما في Royal de Luxe، وهو انبثاق ما بعد الحداثة «للعجوز الطيب» من عالم الدمى المتحركة (Grand Guignol) في ما يتعلق بتحوّل الجسد، انظر:

Michel Journiac [1943-1995] et *Vingt-quatre heures de la vie d'une femme ordinaire*.

الفن الدرامي

ART DRAMATIQUE

بالإنجليزية: Dramatic Art؛ بالألمانية: dramatische kunst؛ بالإسبانية: arte dramático.

غالباً ما استعمل هذا التعبير بالمعنى العام للمسرح ليشير في الوقت نفسه إلى التطبيق الفني (ممارسة العمل المسرحي) وإلى مجموعة المسرحيات والنصوص الأدبية الدرامية التي تستخدم كأساس مكتوب للعرض أو للإخراج. فالفن الدرامي هو نوع يدخل في صلب الأدب وتطبيقه مرتبط بالممثل الذي

يجسّد ويظهر الشخصية للجمهور.

☞ جوهر المسرح، اختصاصية، تمسرح، اثنيسينولوجية.

📖 Arnold, 1951; Villiers, 1951; Aslan, 1963.

الفن المسرحي
ART THÉÂTRAL

بالإنجليزية: Theatre Art؛ بالألمانية: Theaterkunst؛ بالإسبانية: arte teatral.

الفن المسرحي هو مزيج من كلمات يحتوي في جوهره على تناقضات المسرح جميعها: هل هو فن مستقل له قوانينه الخاصة ويمتلك خصوصية جمالية؟ أم هو نتيجة أو محصلة أو تزاوج أشكال من الفنون كالرسم والشعر وفن العمارة والموسيقى والرقص والحركة؟ وجهتا النظر هاتان تتعايشان مع تاريخ الجمالية، لكن المقصود بدايةً التساؤل عن أصوله وتقاليده الغربية.

1- أصول المسرح

إن الغنى اللامحدود للأشكال والتقاليد المسرحية على مدى التاريخ، يجعل من المستحيل تعريف الفنّ المسرحي ولو بشكلٍ كثير العمومية. إن أصلَ كلمة مسرح من الكلمةِ اليونانية «تياترون»، التي تدلّ على المكان حيث كان المشاهدون يجلسون لحضور المسرحيات، ولا تعير الاهتمام إلا جزئياً، لمكوّنات هذا الفن.

في الواقع، إن المسرح فنّ نظريّ بامتياز، ومساحة لاستراق النظر المنظّم رسمياً، ولكنه غالباً ما حُجِّم إلى نوع أدبي. الفن الدرامي الذي كان منذ أرسطو يعتبر الجزء المشهدي منه ككماليات ولوازم، وهو بالضّرورة خاضع للنص.

يتناسب مع هذا الاختلاف في الأشكال المسرحية والأنواع الدرامية تنوّع مماثل لظروف المؤسسة المسرحية المادية والاجتماعية والجمالية: ما الرابط الذي يكون، مثلاً، بين مسرح التقاليد الطقوسية البدائي وبين مسرحية البولفار؟ أو بين مسرحية من القرون الوسطى وبين عرض تقليدي هندي أو صيني؟ إن علماء الاجتماع والأنثروبولوجيا يصعب عليهم أن يفرّقوا بين دوافع حاجة الإنسان للمسرح. لقد تكلم، كل بدوره أو كلهم معاً – عن الرغبة التكيفية، والتقليد الإيمائي، وتذوّق لعب الأدوار عند الأولاد والراشدين، والوظيفة الملَقنة للاحتفالات الرسمية، والحاجة إلى رواية قصص، والسخرية بلا عاقبة من وضع اجتماعي، واللذة الآخذة في التحول داخل الممثل. فأصل المسرح طقسي* (rituelle) وديني، والفرد المنصهر في المجموعة سيشارك في هذا الاحتفال قبل أن يحيل هذه المهمة إلى الممثل أو الكاهن؛ والمسرح سينفصل تدريجياً عن أصله السحري والديني، ويكون قد أصبح قوياً ومستقلاً كفايةً ليجابه هذا المجتمع. من هنا تبرز الصعوبات التاريخية التي تميّز علاقته بالسلطة وبالقانون، لا بل بحقه الطبيعي كمواطن. ومهما كانت قيمة هذه النظريات، فإن مسرح اليوم لم تعد له أية علاقة بهذه الأصول العبادية (سوى في بعض تجارب العودة إلى الميثوس أو الاحتفال، الذي يبحث، بعد آرتو عن النقاء الأصلي للعمل المسرحي إذ قد تنوّع إلى درجة الإجابة عن العديد من الوظائف الجمالية والاجتماعية. وبات تطوّره مرتبطاً بشكل وثيق بالوعي الاجتماعي والتكنولوجي: ألا نتنبأ دوماً بإمكانية زواله الوشيك أمام موجة تدفق وسائل الإعلام* (médias) والفنون الشعبية؟

2- التقليد الغربي

في جوهر الفنّ المسرحي وتميّزه، هناك

دائماً شيء من المثالية والميتافيزيقيا بعيد كل البعد عن حقيقة الممارسة المسرحية، **فنحن نستطيع أن نعدّد، في تقليدنا الغربي،** بعض الصفات المميزة لهذا الفن، منذ اليونان إلى أيامنا هذه. يختلف مفهوم الفن عن مفهوم الفنون أو الأعمال الحرفية أو التقنية **أو الشعائرية: إن المسرح، حتى لو كان في تصرفه تقنيات كثيرة (الأداء، والسينوغرافيا... إلخ)،** أو كان في حوزته دائماً عدد من الأفعال **المحددة والثابتة، فهو يتخطّى إطار هذه المكوّنات. إنه يقدّم دائماً حدثاً (أو تمثيلية تقليدية) (محاكاة لفعل) بفضل ممثّلين يجسّدون شخصيات لجمهور مجتمع في زمان ومكان منظّمين تقريباً لاستقباله. نص (أو فعل)، جسم ممثّل، وخشبة مسرح، ومشاهد:** هكذا تبدو السلسلة الملزمة في كل تواصل مسرحي. وكل حلقة من هذه السلسلة تأخذ، مع ذلك، أشكالاً مختلفة، أحياناً يستبدل النص بأسلوب أداء غير أدبي حتى لو كان المقصود هنا نصاً اجتماعياً ثابتاً ومقروءاً؛ فجسم الممثل يفقد قيمة الحضور البشري عندما يجعل منه المخرج ما يشبه الدمية المتحركة الكبيرة*، أو عندما يستبدله بغرض أو بجهاز مسرحي تكون قد تصوّرته السينوغرافيا من قبل، وليس على الخشبة أن تكون بناء مسرحياً مشاداً بشكل خاص لتمثيل مسرحيات: مكان عام، أو مرآب أو أي مكان آخر «محَوّل»، سيتأقلم كليّاً مع النمط المسرحي؛ أما بالنسبة إلى المشاهد، فمن المستحيل إلغاؤه كليّاً من دون تحويل الفن المسرحي إلى لعبة درامية، حيث كل واحد يشارك في طقس لا يحتاج إلى أية حجة خارجية ليكتمل، أو إلى «نشاط كنسي» أو «مسرح آلي»، منغلقين كلياً على نفسيهما، من دون انفتاح نقدي على المجتمع.

تأسس الفن الدرامي، في بداياته (في **جمهورية أفلاطون** (*La république de Platon*) أو في كتاب **فن الشعر** لأرسطو على التمييز بين المحاكاة أو التقليد وبين **«ميميسيس» (تمثيلية تقوم على التقليد المباشر** للأفعال) والدياجيسيس (قصة يرويها السارد عن هذه الأفعال نفسها). وأصبحت المحاكاة (الميميسيس)، لاحقاً، علامة «الموضوعية» **المسرحية (بالمعنى الذي أشار إليه سزوندي (Szondi)، (1965)؛ فضمائر الشخصيات (المتحركة والمتكلمة) تتحاور مع «أنا» المؤلّف المسرحي، فتظهر التمثيلية كصورة لعالم مبني مسبقاً. في الواقع، نعرف اليوم أن المحاكاة ليست مباشرة وآنية، إنما وُضعتْ سلفاً في سياق كلام النص والممثلين. ويضمّ العرض المسرحي مجموعة من التوجيهات، والنصائح، والأوامر أو الشروط الموجودة في طريقة التقسيم* (partition) المسرحي، نصاً وإرشادات مسرحية.**

إن التمييز والتسلسل الهرمي بين أنواع المسرحية ليس جامداً أو نهائياً كما زعمت الشاعرية الكلاسيكية المؤسسة على رؤية معيارية للأنواع ووظائفها الاجتماعية. الفن المسرحي المعاصر أنكر هذه الثلاثية مسرح/ شعر/ رواية. كذلك، فإن التناقض الثنائي تراجيديا/ كوميديا، الذي يوجد أيضاً في الازدواجية التقليدية للأنواع «الراقية» (المأساة، الكوميديا السامية) أو المبتذلة (الهزل، العرض الكبير) قد فقد معناه مع تطور العلاقات الاجتماعية التي أسست هذه التمييزات الطبقية.

3- المسرح في نظام للفنون

أ- إن معظم المنظّرين مستعدون للموافقة على أن المسرح يتصرّف بجميع الأساليب الفنية والتقنية المعروفة في عصر معيّن. وهذا كريغ، مثلاً يعرِّفه على هذا النحو (بطريقة شبه لغوية): «إن فن المسرح ليس فقط فن أداء الممثل، ولا المسرحية، ولا العمل التمثيلي (توزيع الشكل)

المسرحي، ولا الرقص [...] بل هو مجموعة العناصر التي تتألّف منها هذه الأنواع المختلفة. إنه مصنوع من الحركة التي تشكّل ضمير الفنّ عند الممثل، ومن الكلمات التي تشكّل جسم المسرحية، ومن اللون والخطوط التي تمثل روح الديكور المسرحي، ومن الإيقاع الذي هو ركيزة الرقص» (Craig, 1905: 101).

ب- لكن وحدة الرأي بعيدة المنال بالنسبة إلى الرابط المتبادل بين هذه الفنون المختلفة. أما بالنسبة إلى مؤيدي المسرح الكامل* (Gesamtkunstwerk) كما يراه ريتشارد فاغنر (Richard Wagner)، فيجب أن تجمع الفنون المسرحية في صيغة وتتوحد بفضل التكرار بين مختلف الأنظِمَة.

ج- بيد أنه، بالنسبة إلى غيرهم، يستحيل جمع فنون مختلفة لأنه ينتج منها في أحسن الأحوال تجميع غير منتظم؛ ما يهم هو نظام متدرّج بين الأساليب وترتيبها تبعاً للنتيجة المتوقعة، وبحسب ذوق المخرج. إن التدرّجات المقترحة من أدولف آبيا (Adol-phe Appia) - (ممثل، حيز مسرحي، إضاءة، رسم) ليست سوى حلقة واحدة من الإمكانيات الجمالية التي لا تحصى.

د- ينتقد منظّرون آخرون مفهوم الفن المسرحي المصمم وهو تحت عنوان Gesa-mtkunstwerk أو المسرح الكامل، ويستبدلونه بمفهوم العمل المسرحي* (travail théâtral) (بريخت). فلا وجود للفنون المسرحية في اختلافاتها وتناقضاتها (Brecht, *Petit Orga-non*, S. 74). فالإخراج أحياناً يجعل المسرحية تعمل ضد النص، والموسيقى ضد المعنى اللفظي والألسني، والإيمائية ضد الموسيقى أو النص... إلخ.

4- خاصّية الفن المسرحي وحدوده

إن قراءة خاطفة للكتابات حول مواضيع المسرح تدلّ على أن ما من نظرية بإمكانها تحجيم الفن المسرحي إلى مكوّنات محصورة وكافية. ولن نتمكّن من حصر هذا الفن وتحويله إلى مجموعة تقنيات؛ فالتطبيق يأخذ على عاتقه، حتى يومنا هذا، توسيع أفق الخشبة: عرض* (projection) صور أو أفلام (إ. بيسكاتور (E. Pisca-tor)، سفوبودا)، وتجاوزات المسرح إلى النحت (Bread and Puppet)، والرقص والإيمائية، والحدث السياسي* (agit-prop)، أو الحدث بمشاركة الجمهور.

على سبيل الاستنتاج، فإن دراسة الفن المسرحي تتشعّب إلى مجالات دراسة غير محدودة، بسبب برنامجه؛ فدراسة سوريو تبدو تقريباً جدّ خجولة: «إن بحثاً عن المسرح أيضاً يفرض، بالتتابع دراسة عوامله جميعها: المؤلف، والفضاء المسرحي، والشخصيات، والمكان، والحيِّز المسرحي، والديكور، وعرض الموضوع، والحدث، والمواقف، وحل العقدة، وفن الممثل، والمشاهد، والأنواع المسرحية: تراجيدي، ومأسوي، وهزلي. وأخيراً المحصلات: مسرح/ شعر، ومسرح/ موسيقى، ومسرح/ رقص، وما يدور على جوانب المسرح: عروض مختلفة، ألعاب بهلوانية، دمى... إلخ. من دون أن ننسى تداخله مع غيره من الفنون، وخصوصاً مع الفن الجديد للسينمائيين (Souriau, cité *in:* Aslan, 1963: 17).

☞ كنه المسرح، الإخراج، أنثروبولوجيا مسرحية، إثني-سينولوجية.

📖 Rouché, 1910; Graig, 1964; Touchard, 1968; Kowzan, 1970; Schechner, 1977; Mignon, 1986; Jomaron, 1989; Corvin, 1991.

فنون العرض
ARTS DE LA REPRÉSENTATION

بالإنجليزية: *Performing arts*؛ بالألمانية: *darstellende künste*؛ بالإسبانية: *artes de la representación*.

1 - إن هذا التعبير العام يضم الفنون التي **تقوم على مقومات عرض أو على إعادة عرض** (عرض متجدد) وموادها (خشبة، وممثل، وصورة، وصوت... إلخ). وهناك بالضرورة صورة / عرض تلعب دور الدال (مواد سمعية **بصرية) على المدلول، أي ما ستكون النتيجة** والهدف وحصيلة العرض* (représentation) الذي ليس على الإطلاق مجمداً أو نهائياً. فالمسرح المتكّلم أو الموسيقي أو الإيمائي، والرقص، والأوبرا أو الأوبريت (المغناة القصيرة الهزلية)، والدمى المتحركة، وكذلك الفنون الإعلامية (أو الممَكْنَنَة) كالسينما والتلفزيون والإذاعة هي فنون عرض.

2 - تتميز هذه الفنون بمستوى مزدوج: العارض/ اللوحة، والخشبة... إلخ والمعروض/ الواقع المصور أو المرمّز. العرض هو دائماً إعادة بناء شيء آخر: حدث ماضٍ، شخصية تاريخية، وموضوع حقيقي. من هنا الإحساس بعدم رؤيتنا في اللوحة إلا حقيقة ثانوية. لكن المسرح هو الفن الصوري الوحيد الذي لا «يعرض» للمشاهد سوى مرة واحدة حتى لو استعار أساليب تعبيره من مجموعة أنظمة خارجية ومختلفة.

فنون الخشبة، فن مسرحي، التمسرح، الإعلام، إخراج، علم العروض الإثنية.

فنون الخشبة
ARTS DE LA SCÈNE

بالإنجليزية: performing arts, stage arts؛ بالألمانية: Bühnenkünste؛ بالإسبانية: artes de la escena.

ترتبط فنون الخشبة بالعرض المباشر للإنتاج الفني، لا المؤجَّل أو المتناول من **قبل وسيلة إعلامية. إن مرادف هذا التعبير** بالإنجليزية Performing arts يفسر جيداً الفكرة الجوهرية لهذه العروض المسرحية: إنها «ذات أداء عالٍ، مبتكرة مباشرة، «هنا والآن» (hic et nunc) **إلى جمهور يشارك في العرض**: المسرح المتكلم، أو المغنّى، أو الراقص، أو الإيمائي، الباليه، المسرحية الإيمائية، الأوبرا، هي النماذج الأكثر شهرة. ونادراً ما يهم شكل الخشبة، والعلاقة خشبة صالة (علاقة مسرحية)، المهمّ مباشرة التواصل الآني مع الجمهور بواسطة مؤدين ذوي خبرة عالية (ممثلون، راقصون، مغنون، مقلّدون... إلخ).

فن العرض، فن المسرح، المسرحة.

فنون الحياة
ARTS DE LA VIE

بالإنجليزية: life arts؛ بالألمانية: Lebenskünste؛ بالإسبانية: artes de la vida.

هو تعبير مأخوذ عن «علوم الحياة» واستعمله (باربا، 1993 في كتابه جسد حي (*Corps en vie*)؛ وج. م. برادييه (J. M. Pradier) **في التصرفات البشرية استعراضات منظمة** (*Les comportements humains spectaculaires organisés*). الفنون المسرحية التي تستعمل الجسد الحي: المسرح المتكلم، والرقص، والإيماء، والرقص/

المسرح، والأوبرا... إلخ. تتناقض مع الفنون الميكانيكية التي تقتصر على استعمال صورة عن الجسد (السينما، والفيديو، والتجهيز).

الأتيلان (التهريجات)
ATELLANES

باللاتينية: *De fabula atellana*, fables d'Atella.

بالإنجليزية: atellane, Atellan farces؛ بالألمانية: Atellane؛ بالإسبانية: atelanas.

هي هزليات صغيرة ذات طبيعة ضاحكة اشتقّتْ اسمها من مَنشئها مدينة آتيلا (Atella) في كامبانيا (إيطاليا). ابتكرت في القرن الثاني قبل المسيح عندما كان الأتيلانيون يمثلون شخصيات مقولبة* (stéréotypés) ومضحكة في شكل نافر مثل: ماكّوس الغبي، بوكّو الشره والمتباهي، بابوس العجوز البخيل والمثير للسخرية، دوسينوس وهو فيلسوف أحدب ومحتال. ثم اعتمدها الممثلون الرومان في ما بعد (الذين كانوا يمثلون مقنعين) أو مُثّلت كملحقة بالمسرحيات المأساوية، واعتبرت كواحدة من مؤسسي ملهاة الارتجال (كوميديا دل آرتي).

ترقّب، انتظار
ATTENTE

بالإنجليزية: expectation؛ بالألمانية: Erwartung؛ بالإسبانية: expectativa.

1- فضلاً عن كونه شكلاً دراميًا، يعتمد المسرح على ترقّب الحدث عند المشاهد، لكن هذا الترقّب يقوم خصوصاً ومسبقاً، على نتيجة النزاعات وحلّها النهائي: أي «الترقّب القلق للنهاية» (Demarcy, 1973: 329). لبعض الدوافع* (motifs) ولمشاهد المسرحية وظيفة واحدة هي الإعلان والتحضير للتكملة وذلك بتهيئة جو من القلق* (suspense) والتوتر* (tension).

2- أفق الترقّب (Jauss, 1970) لأثر ما هو مجموعة توقّعات من الجمهور بحسب موضعه وموقع القصة في التراث الأدبي، ذوق الحقبة، وطبيعة الأسئلة التي يكمل النص الإجابة عنها.

ويضاف إلى هذا الأفق خصائص **الجمهور الاجتماعية/ الثقافية: ترقباته الشخصية**، وما يعرف عن المؤلف، وعن الإطار* (cadre) حيث تقدّم المسرحية، وعن العنوان، وعن التقبّل الاجتماعي للأثر، ودور الشائع والمتحذلق، وكلها **تهيّئ سبيل التلقي*** (réception). كل مخرج، وعلى نطاق واسع، يدرك هذه الترقّبات؛ فهو يدخلها في حسابه ليحدّد خطه الجمالي/ السياسي. فالجمالية تمتزج، عن كثب، بالسياسة الثقافية.

موقف
ATTITUDE

بالإنجليزية: attitude؛ بالألمانية: Haltung؛ بالإسبانية: actitud.

إنها طريقة الوقوف، بالمعنى الفيزيولوجي. وبشكل أوسع، أسلوب نفسي أو أخلاقي للتأمل في سؤال.

1- موقف الممثل هو وضعه بالنسبة إلى المسرحية وبالنسبة إلى سائر الممثلين (انعزال، وانتماء إلى المجموعة، والعلاقة العاطفية بالآخرين). والموقف يعني الوضعية وهي طريقة وقوف إرادية أو غير إرادية، وتساوي وضعية الجسم، أي وضع جزء من الجسد بالنسبة إلى الآخرين. الموقف يتماثل غالباً مع الحركة المتخذَة «الحركة تمضي، والوضعية تبقى [...] والإيماء هو فنّ متحرك،

والوضعية في داخله، وليست سوى علامات الوقف» (Decroux, 1963: 124).

2- أما عند بريخت، فإن انتباه المخرج والمشاهد يجب أن يتركّز على العلاقات بين البشر، لا سيّما في مكوّناتهم الاجتماعية الاقتصادية. فوضعيات (Haltungen) الشخصيات في ما بينها (أو الحركة* ges-tus) تبدي للعيان علاقات القوة والتناقضات. إنها تعمل كرابط بين الإنسان وبين العالم الخارجي، وفي هذا تشبه الوضعية كما عرفها علماء النفس.

3- موقف المخرج إزاء النص، هو أسلوبه في شرح النص أو في نقده، وإظهار هذا الحكم النقدي والجمالي في عملية الإخراج.

📖 Engel, 1788; Noverre, 1978; Pavis et Villeneuve, 1993.

مؤلف مسرحي
AUTEUR DRAMATIQUE

بالإنجليزية: *dramatist, playwright*؛ بالألمانية: *Bühnenautor, Dramatiker*؛ بالإسبانية: *autor dramático*.

1- هذا التعبير يستعمل حالياً عوضاً من كلمة دراماتورج* (dramaturge) القديمة ويدلّ بالمعنى التقني الحديث على المرشد الأدبي. «ومن عبارة الشاعر الدرامي العتيقة أي المؤلف الذي يكتب أبياتاً شعرية».

وقد تغيرت مهمة المؤلّف كثيراً على مرّ التاريخ حتى بداية القرن السابع عشر. لم يكن المؤلف في فرنسا سوى مورد بسيط للنصوص. ولم يصبح بحق شخصاً معروفاً صاحب دور أساسي في إعداد العرض إلا مع ب. كورناي. حتى إن أهمية المؤلف تستطيع أن تظهر مع التطوّر المسرحي متساوية مع أهمية المخرج (الذي لم يحقق ذاته بشكل واضح، إلا نحو نهاية القرن التاسع عشر)، ومع أهمية الممثل، الذي، بحسب تعبير هيغل ليس إلا «الآلة التي عليها يعزف المؤلف، وإسفنجة تمتصّ الألوان وتعيدها من دون أي تغيير».

2- تحاول النظرية المسرحية استبداله بموضوع شامل، بمجموعة من الكلام أو البيانات ونوع معادل لسارد نص الرواية. وهذا الفاعل الكاتب لا نكتشفه إلا مع بروز التعليمات المسرحية* (indications scé-niques) أو الجوقة، أو الشارح المعلّل* (raisonneur). وحتى هذه الحجج ليست في الواقع إلا بديلاً أدبياً، وأحياناً تشكّل خيبةً للمؤلف الدرامي. ويكون أكثر حكمة أن نراه من خلال أثره الأدبي في بنائه الحكاية وتركيب الأحداث والنتيجة (مع أنها صعبة التوضيح) والإمكانات، والسياق الدلالي للمحاورين. أخيراً، عندما يكون النص الكلاسيكي متجانساً شكلياً ومتميزاً بصفات عروضية ومعجمية مفصلة بإتقان، وخاصة بكل نص، فإنه يكشف دائماً، على الرغم من توزيعه على أدوار مختلفة، بصمة مؤلفة.

3- إن المؤلف الدرامي من جهة أخرى ليس سوى الحلقة الأولى (لكن الأساسية بقدر ما الفعل هو النظام الأدقّ والثابت)، في سلسلة إنتاج تصفّح النص، ولكنها أيضاً تغنيه بالإخراج وأداء الممثل، والعرض المسرحي المحسوس، وعملية التلقّي من قبل الجمهور.

☞ مسرحية، خطاب، سرد.

📖 Vinaver, 1978, 1993; Corvin et Lemahieu *in*: Corvin, 1991: 73-75- Voir la revue *Les Cahiers de Prospéro*.

تمثيلية دينية (في عيد الرب)
AUTO-SACRAMENTAL

من اللاتينية: *actus*, acte, action et *sacramentum*, sacrament, mystère.

هي مسرحيات دينية رمزية كانت تقدم في إسبانيا أو في البرتغال بمناسبة عيد الرب، وتعالج مواضيع أخلاقية ولاهوتية (القربان المقدّس، السرّ المقدّس والأفخارستيا). وكان العرض يقدم على عربات وكانت فيه هزليات ورقصات تخالط القصة المقدّسة، وكان يجذب الجمهور الشعبي واستمرت هذه المسرحيات طيلة القرون الوسطى، وعرفت أوجها في العصر الذهبي إلى أن مُنعت سنة 1765. وقد أثّرت بعمق في الدراماتورجيين البرتغاليين مثل: فيسانت (Vicente) والإسبانيين: لوبي دو فيغا (Lope De Vega)، تيرزو دو مولينا (Tirso De Molina)، كالدورون (Calderon).

Flecniakoska, 1961; Sentaurens, 1984.

المسرح الذاتي

AUTO–THÉÂTRE

بالإنجليزية: Autotheatre؛ بالألمانية: Autotheater؛ بالإسبانية: autoteatro.

استعمل هذا التعبير الكاتب الفرنسي المعاصر أبي راشد ليصف ظاهرة مسرح الهواة. وغالباً ما يصنع المشاركون مسرحاً لأنفسهم، (مهما كانت حوافزهم)، لا لأجل جمهور خارجي. ويطبق كذلك على مسرح ليس له من مرجع سوى نفسه، من خلال حالة اللعب، والتقنيات والإخراج، ويتجنّب إعادة إنتاج العالم الخارجي وكان «ديونيسوس يتنازل عن موضعه لنرجسي مغرم بظله» (Ph. Ivernel, *Journal du TEP*, 1995).

تنبيه، تحذير

AVERTISSEMENT

بالإنجليزية: Preface؛ بالألمانية: vorwort؛ بالإسبانية: advertencia.

إنه نصّ مرافق، حيث المؤلف الدرامي يتوجّه مباشرة إلى القارئ ليعلمه بُناه ويحدد ظروف عمله ويحلّل مؤلفه وينبه لاعتراضات متوقعة. وبالانتماء إلى خارج النص* (para-texte)، أي خارج النص الدرامي، فإن التنبيه هو طريقة قراءة تحاول توجيه الجمهور المستقبلي. وبهذه الصفة، فهي طريقة لتوجيه المتلقّي (مقدمة* (préface)).

B

مهرِّج رقّاص

BALADIN

بالإنجليزية: *Mountebank, Buffoon*؛ بالألمانية: *Quacksalber, possenreisser*؛ بالإسبانية: *Saltimbanqui*.

المهرج في الأصل راقوص مسرحي. والكلمة مشتقّة من اللاتينية الرديئة المحرفة Ballare، رقَصَ؛ ويعني اليوم المشعوذ* (bateleur) أو البهلوان. وكانت مجموعات متشردة من الممثلين الفاشلين والمهرِّجين، في الماضي تجوب أوروبا وتقدم عروضاً شعبية على منصّات. وكان هؤلاء الممثلون المتجولون، مهرِّجين بهلوانيين، ومشعوذين، وفي بعض الأحيان هم مغنون وشعراء يقدّمون عروضهم خارج المسارح الرسمية.

مُشَعْوذ

BATELEUR

بالإنجليزية: *juggler*؛ بالألمانية: *Gaukler*؛ بالإسبانية: *malabarista*.

كان المشعوذ فناناً شعبياً، وغالباً ما كان يقدّم عمله في الباحات العامة على منصة، ويعرض أدواراً متحذلقة وألعاباً بهلوانية وارتجالات مسرحية، قبل أن ينتفع ببيعه الجمهور أغراضاً مختلفة، من مراهم أو أدوية.

والمشعوذ كلمة تشمل المهرِّج والبهلوان، والدجّال، والطبيب الدجّال، والمضحك، والمزّاح ومنمّق كلام الخداع، وقالع الأضراس، والمروّض أو الاستعراضي.

وفي القرون الوسطى، كان المشعوذون يجتمعون في الأماكن الأكثر ارتياداً من قبل الزبائن مثل الـ«*Pont-Neuf*» في باريس، وفي ساحة السان مارك (Saint-Marc) في البندقية. وهُم ممثّلو مسرحٍ غير أدبي، مسرحٍ شعبي تلقائي ساخرٍ أو سياسي. وكانت مشاهدة هذه العروض مجانية، لأنها كانت تقام في أمكنة تشكّل نقاط التقاء الطبقات الشعبية، وأحياناً كان يرتادها بعض الأرستقراطيين الذين لم يأنفوا من الحضور ومعاشرة الرعاع والانحدار إلى مستواهم.

وغالباً ما كان عرض المشعوذين يقوم على أداء جسدي، لا على إنتاج معنىً نصّي أو رمزي؛ فأساليبهم تعتمد على مهارة بدنية أو هزلية. غير أن المشعوذ، ينمّي أحياناً شكلاً أكثر إتقاناً من مجرد نصوص ساخرة وحوارات هزلية واستعراضات. ومنذ عام 1619 وحتى عام 1625، أدّى كل من

تاباران (Tabarin) (1584-1633) ومونتدور (Montdor) «الفانتازيا الشعوذية» وهي عبارة عن مونولوجات شعبية وذكية في آنٍ واحد، وهزليات يلعبها الرجلان على منصات في الهواء الطلق.

واليوم، مع عودة الاهتمام بالمسرح الشعبي أصبح المشعوذون من منشطين ومحرضين وخطباء وبائعين، يتصدرون أماكن الشرف في مسرح الشارع* (Théâtre de rue). وهكذا، فإن بعض الفنانين، أمثال داريو فو (Dario Fo) يعيدون إحياء تقليد قديم ليتوجّهوا إلى جمهورٍ متعطّش إلى النقد الاجتماعي أو السياسي اللاذع، جمهورٍ يلتقون به في المعامل والأماكن العامة أو... في مسارح الضّواحي.

نُظُم اللياقات

BIENSÉANCE

بالإنجليزية: *decorum*؛ بالألمانية: *Anstand*؛ بالإسبانية: *Decoro*.

1- إنه تعبير من الدراماتورجيا الكلاسيكية، ويعني امتثالاً للاتفاقيات* (conventions) الأدبية والفنية والأخلاقيات لعصر ما أو لجمهور ما. وتعود نظم اللياقات الأدبية، وهي إحدى قواعد الكلاسيكية، إلى أرسطو الذي كان يصرّ على التوافق الأخلاقي، أي أن أخلاق البطل وخصاله يجب أن تكون مقبولة، والأحداث التاريخية المنقولة محتملة الوقوع، كما لا يجب إظهار الحقيقة بوجوهها التافهة المبتذلة واليومية. أما الجنس وتمثيل العنف والموت، فهي أيضاً، حالات مرفوضة. كما أن نظم اللياقات والآداب تفرض تماسكاً في بناء الحكاية وتسلسل الأحداث.

وهكذا يميز ج. شيرير (J. Scherer) بين نظم اللياقات الأدبية وبين المحتمل الوقوع* (Vraisemblance) أو المشابه للحقيقة ، فـَ «المحتمل الوقوع هو حاجة فكرية تتطلب ترابطاً بين عناصر المسرحية. إنها تحرم العبث والتسلطية، أو على الأقل ما يعتبره الجمهور كذلك. بينما نظم اللياقات الأدبية هي ضرورة أخلاقية، وهي تشترط ألا تصدُم المسرحية الأذواق أو المبادئ الأخلاقية، أو إذا أردنا ما يطلقه الجمهور من أحكام مسبقة» (1950: 383).

إن مفهوم نظم اللياقات الأدبية (كما صيغ بين عام 1630 وعام 1640 من قبل بحّاثة مثل شابلان (Chapelain) أو لاميناردبير (La Mesnardière) غالباً ما يدخل في نزاع مع مفهوم «المحتَمَل الوقوع» (أو «الملاءمة»؛ التعبير لمارمونتيل (Marmontel)، مقالة «لياقة»)، وغالباً ما تكون الحقيقة التاريخية صادمة وعلى المؤلّف المسرحي تلطيفها لاحترام نظم اللياقات. هكذا تكون الملاءمات «متناسبة مع الشخصيات» بينما تكون اللياقات بشكل خاص مرتبطة بالمشاهدين، في حين أن الملاءمات «تهتم بالممارسات وسلوك التقاليد والعادات في زمان الفعل ومكانه كما يهتم غيرها بآراء البلد وعاداته والعصر حيث يتمثّل الفعل».

(Marmontel, *Eléments de littérature*).

ويكون لائقاً بشكل عام، ما يتكيّف مع ذوق الجمهور ومع تمثيله الواقع. هكذا علّل كورناي تلميحه إلى زواج شيمان (Chimène) من السيد رودريغ (le Cid Rodrigue)، وهو زواج قادر على إحداث «صدمة» لدى المشاهدين، و«لكي لا نناقض التاريخ، اعتقدت بعدم قدرتي على إعفاء نفسي من طرح فكرة ما، مع عدم تأكيدي فاعليتها؛ ومن هذا المنطلق لم يكن باستطاعتي التوفيق بين نظم اللياقات المسرحية وحقيقة الحدث» (*Examen du*

Cid). (انظر أيضاً: Les *Réflexions sur la Poétique d'Aristote* de R. Rapin, 1674).

2- وترافق قاعدة نظم اللياقات كل عصر وتتميز بصعوبة عن الأيديولوجية وهي بهذا المعنى رمز غير واضح للمبادئ الأيديولوجية والأخلاقية. وكل مذهب أو كل مجتمع، حتى عندما يرفض قواعد العصر السابق، يسنّ هو أيضاً، معايير للسلوك. إذن، فنظم اللياقة هي الصورة التي تطلقها مرحلة عن نفسها، وتأمل أن تجدها مجدداً في إنتاجاتها الفنية. تلك النظم تجد نفسها مهيأة بشكل طبيعي «للإطاحة بكل القيم» وانهيارها (نيتشه). وهكذا، تفرض نظم اللياقة على عدد كبير من المخرجين إظهار ممثلة تتعرّى من ثيابها خلال «عرض المسرحية»، كما هي الحال في باريس أو في نيويورك، أكانت لماريفو أم لبريخت أو لـ ر. فورمان (R. Foreman).

D'Aubignac, 1657, Bray, 1927.

بيوميكانيك
BIOMÉCANIQUE

إوالة إحيائية (علم الكائنات الحية)

بالإنجليزية: *biomechanics*؛ بالألمانية: *Biomechanik*؛ بالإسبانية: *Biomecánica*.

إنها دراسة الآلية المطبّقة على الجسم البشري. وقد استعمل مايرهولد هذا التعبير ليصف أسلوباً لتدريب الممثل يرتكز إلى تنفيذ فوري للمهمات «التي أُمليت عليه من قبل المؤلف والمخرج وبقدر ما تكون مهمة الممثل تحقيق هدف محدد، فإن أساليب تعبيره يجب أن تكون مقتصدة، منضبطة، لتأمين دقة الحركة التي ستسهّل، وفي أقصى سرعة ممكنة، تحقيق الهدف» (1969: 198).

إن التقنية البيوميكانيكية تتعارض مع الطريقة الاستبطانية الـ «ملْهَمَة»، أي طريقة «الانفعالات الصادقة» (199). ويبلغ الممثل دوره من الخارج قبل أن يلتقطه حدسياً. فالتمارين البيوميكانيكية تحضّره لتثبيت حركاته في «أوضاع» تركّز في حدها الأقصى **على خداع التحرك، وتعبير الحركة* (gestus)** وعلى المراحل الثلاث لدورة الأداء التمثيلي.

قصد، تحقيق، ردّ فعل.

Drama Review, 1973; Meyerhold, **1963, 1969, 1973, 1975, 1980; Braun, 1995.**

مهرّج مزّاح
BOUFFON

بالإنجليزية: *Fool*؛ بالألمانية: *Narr*؛ بالإسبانية: *gracioso bufón*.

يظهر المهرِّج المزّاح في معظم الدراماتورجيات الهزلية. وهو «نشوة الهزل المطلق» (Mauron 1964: 26). هو المبدأ العربدي التهتكي للحيوية الفوارة، والكلام الذي يتعذّر ضبطه، وانتقام الجسد من الفكر (فالستاف (Falstaff))، وسخرية «الصغير» الكرنفالية، إزاء سلطة الكبار (أرلكان (Ar-lequin))، والثقافة الشعبية في وجه الثقافة المتحذلقة (البيكارو الإسباني les *Picaro* espagnols).

والمهرّج المزّاح، كما المجنون، هامشي؛ فمظهره الخارجي يسمح له بأن يعلّق على الأحداث من دون أن يخشى العقاب، كما هي الحال في محاكاة ساخرة لجوقة الماسأة. كلامه شبيه بعبارات المجنون، ممنوع ومسموع في آنٍ واحد. «ومنذ بداية القرون الوسطى كان المجنون هذا الذي لا يمكن لخطابه أن يتمّ التداول به كما يتداول بخطاب

الآخرين، فقد يحصل أن يعتبر كلامه كأنه لم يكن [...]، وقد يحصل أيضاً في المقابل، أن تعطى له، بالتعارض مع أي كلام آخر، سلطات أو قدرات غريبة، كأن يكشف عن حقيقة مخفية، أو أن يتنبأ بالمستقبل، ويرى بكل بساطة ما تعجز حكمة الآخرين عن إدراكه» (Foucault, 1971: 12-13).

إن قدرته التدميرية تجذب أصحاب السلطة والحكماء، فللملك مجنونه، وللمغرم الشاب تابعه، وللسيد النبيل في الكوميديا الإسبانية، مهرجه المسرحي، (غراسيوزو (*gracioso*)) ول دون **كيشوت** (*Don Quichotte*) سانشو بانسا (Sancho Pansa) ول **فاوست** شيطانه ميفيستو (Mephisto)، ولفلاديمير (Wladi-mir) استراغون (Estragon). والمهرّج يدوي ويترك بصماته حيثما يذهب. إنه وضيع النسب في البلاط الملكي، وفاجر عند العقلاء، وجبان عند الجنود، ومنتهك لقواعد صانعي الجماليات، وفظّ عند المتحذلقين، وهو الرجل الطيب رفيق الدرب، والمهرج المزّاح لا يتعب كما هو حال البيبندوم لِـ «ميشلان» (le bibendum de Michelin)، ولم ينجح أحد في جعله يشعر بالذنب أو في جعله ضحية لأنه المبدأ الحيوي والجسدي بامتياز، حيوان يرفض أن يدفَع ثمناً ما عن المجموعة، ولا يحاول مطلقاً أن يظهر بسمات غيره لأنه مقنَّع دائماً، يكشف الآخرين، ولا يتكلّم مطلقاً باسمه الشخصي، ولا يأخذ أبداً دور الآخرين الجدّي من دون أن يخسر نفسه. ومثل أرلكان، يحتفظ المهرِّج المزّاح في الواقع بذكريات عن بداياته وأصوله الطفولية والشبيهة بالقرد. هذا ما يقوله الفيلسوف الرصين والجاد أدورنو (Adorno): «لم ينجح الجنس البشري في التخلّي كلياً عن تشبّهه بالحيوان، ولا يعترف بهذا الشبه ليبقى مغموراً بالسعادة. وقد تبدو لغة الأطفال والحيوانات كأنها واحدة. وفي تشبه المهرجين بالحيوانات يلقي الضوء على تشبه الإنسان بالقرود، فهذه المعادلة المتألقة إذن، (حيوان – غبي أو مهرج مجنون، هي أحد أسس «الفن») (1974: 163).

☞ هزل، كوميديا دل آرتي، شخصية.

📖 Gobin, 1978, Bakhtine, 1971, Ubersfeld, 1974, Pavis, 1986, Voir la revue *Bouffonneries*, notamment les *nos*. 13 14.

بريختي
BRECHTIEN

🅔 بالإنجليزية: *brechtian*؛ بالألمانية: *brechtisch*؛ بالإسبانية: *brechtiano*.

إنها صفة مشتقة من اسم المؤلف المسرحي الألماني برتولت بريخت (1898-1956)، ممثلاً، من جهة، نوعاً من المسرح، (سمّي على التوالي وبالتناوب «ملحمياً»*، (épique) وناقداً وجدلياً أو اشتراكياً)، ومن جهة أخرى، يمتاز بتقنية أداء تحثّ على التجاوب مع رغبات المشاهد، لا سيّما بفضل الطبع الآلي لأداء الممثل.

وغالباً ما استعملت هذه الصفة لأسلوب الإخراج الذي يركّز على الطابع التاريخي للواقع الممثل (أي التاريخانية* historicisa-tion)؛ وتقترح على المشاهد أن يبقى بعيداً، وألا يسمح لنفسه بأن ينخدع بطبعها المأساوي أو الدرامي، أو ببساطة، بطبعها المخادع.

وغالباً ما تستند البريختية إلى «نهج الدلالات والإشارات»، أي إن الخشبة والنصّ هما الحيِّز الذي يمارس فيه رجال المسرح تجاربهم التي تشير إلى الحقيقة بنظام إشارات، جمالية (متجذرة بمادةٍ أو بأي فنّ مشهدي)، وسياسية (ناقداً ما هو واقعي بدلاً من تقليده سلبياً). إن «النظام» البريختي، بحسب تركيزنا

على وجهه المناقض للدرامية (ملحمي)، الواقعي، أو الجدلي (تحالف المبادئ المتناقضة، كالمماهاة أو كالتماسف) ليس فيه شيء من فلسفة معلبة، «توفر وصفات جاهزة للإخراج، بل بنقيض ذلك، عليه أن يساعد في إخراج مسرحيات بحسب متطلّبات كل عصر، وفي السياق الأيديولوجي الذي يتَلاءَم معه. غير أننا في الخمسينيات والستينيات نلاحظ الكثير من الفرق والمؤلفين الشباب، وقد اكتفوا بتقليد «الأسلوب» البريختي بعشوائية، أي باستعمال أنواع من المواد والألوان وفقر مسرحي، ونوع من الأداء الذي يعتمد أسلوب التماسف، (التبعيد) من دون التفكير بتعديل هذه الوسائل الجمالية وفق التحليل التاريخي للحقيقة، وبالآتي، بطريقة جديدة للقيام بممارسة المسرح. من هنا، فإن صفة «بريختي» هي أحياناً «مدحية وبنَوية»، وأحياناً أخرى مهينة وساخرة، هذا لتأكيد الرابط الصعب والـ «تماسف» بين المسرح المعاصر وهذا المؤلف الذي أضحى كلاسيكياً، ألا وهو «المسكين ب ب» (أي برتولت بريخت).

☞ المسرح التجريبي، محاكاة.

📖 Dort, 1960, Brecht, 1961, 1963, 1967, 1976; Barthes, 1964: 84-89, Rülicke-Weiler, 1968, Pavis, 1978*b*, Knopf, 1980, Banu, 1981, F. Toro, 1984.

صوتيات
BRUITAGE

🔄 بالإنجليزية: sound effects؛ بالألمانية: Geräuschekulisse؛ بالإسبانية: efectos de sonido.

الصوتيات هي إعادة تركيب اصطناعي للأصوات، سواء أكانت طبيعية أم لا، ويجب أن نميزها، حتى لو لم يكن ذلك بالأمر السهل، عن الكلام (في مادته الصوتية)، وعن الموسيقى وعن الدمدمة* (grommelots)، وخصوصاً عن الأصوات التي يكون مصدرها الخشبة. إنها «مجموعة الأحداث الصوتية التي تدخل في التأليف الموسيقي» ن. فريز (N. Frize).

1- مصدرها

إن الصوتيات، بمعناها الدقيق، تصدر مرة عن الخشبة وتسوّغ من خلال الحكاية، ومرة أخرى من الكواليس أو من مركز إدارة المسرح التقنية (الريجي)، وكأنها موسومة بالعرض أو ملازمة له؛ إنها إذن معبّرة عن الحدث والكلام، أي دياجيسية أو إكسترا دياجيسية (diégétique) أو إكسترا (extra diégétique) وأحياناً، يتمركز الموسيقيون ومصدّرو الصوتيات على الحدّ الفاصل بين الخشبة والكواليس. هكذا كانت تنقر آلات لإصدار «صوتيات» لعمليات إخراج كما في إخراج مسرحيات شيكسبير أو سيهانوك (Sihanouk) في مسرح الشمس.

2- طريقة تحقيق الصوتيات وتنفيذها

نادراً ما تصدر المؤثرات الصوتية على المسرح من طريق الممثل، فهي تحصل في الكواليس من قبل تقنيين مستعملين أنواع الآلات جميعها. واليوم، وفي معظم الأحيان، تكون مسجّلة مسبقاً بحسب الاحتياجات الخاصة المحددة من قبل المخرج، وتنقل عبر مكبّرات الصوت الموزّعة في الحيز المخصّص للجمهور.

ويتم تسجيل تلك الأصوات بكل الوسائل التقنية الإذاعية المتطورة والفائقة الإتقان من مزج الأصوات وابتكاراتها وضبط طبقاتها؛ وتجتاح تلك الصوتيات أحياناً، كامل العرض:

فن ميكانيكي يدخل في النسيج المتصور للحدث المسرحي ومن دون أن يترك شيئاً للمصادفة، وذلك ليس من دون مخاطرة، بل مع احتمال مراقبة كل شيء. وتبقى الصوتيات شبيهة نوعاً ما بالذئب في حظيرة الأغنام.

3- وظائفها الدراماتورجية

أ- المؤثر الواقعي

إن الصوتيات بسبب واقعيتها الكبرى المنفذة في الكواليس تقلّد صوتاً (رنين هاتف، جرس صغير، آلة تسجيل... إلخ)، وتتدخل في سياق الحدث (Fortier, 1990).

ب- المحيط والجو

إنّ شريط التسجيل المخصص للصوت يعيد تشكيل ديكور صوتي باستحضاره أصواتاً مميزة لبيئة محددة (Pavis, 1996).

ج - مخطط صوتي

على منصّة فارغة يمكن للمؤثرات الصوتية ابتداع مكان م.سرحي، أو عمقٍ في المجال، أو جوٍّ ما متزامن ومتلازم مع الصوتيات التي يلحظها مخطط الصوت كما في المسرحية الإذاعية.

د - التلازم الصوت

تعمل الصوتيات كعنصر متوازٍ للحدث المسرحي، أو كصوت مسجّل في السينما، ما يفرض على الحدث المسرحي تلويناً ومعنىً راسخ الحضور. والموقع المتنقل لمكبرات الصوت، في الكواليس أو في الصالة، يمرّ الصوت ويولّد مسلكاً معيناً قد يشتّت انتباه المشاهد.

البورلسك (المهزأة)
BURLESQUE

من الإيطالية: *burlesco, burla, plaisanterie, farce*.

بالإنجليزية: *burlesque*؛ بالألمانية: *das Burleske*؛ بالإسبانية: *burlesco*.

هو نوع من الهزل المسرحي المبالغ فيه، يستعمل عبارات مبتذلة ليتكلّم عن حقائق نبيلة أو سامية، مموّهاً بذلك ما هو جدي بتقليد ساخر متنافر أو مبتذل تافه؛ «إنها وصف للمواضيع الأكثر جدية بتعابير ممتعة ومثيرة للضحك».

1- النوع البورلسكي

أصبح البورلسك المهزئي نوعاً أدبياً في فرنسا منذ أواسط القرن السابع عشر مع سكارون (Scarron).

(*Recueil de vers burlesques*, 1643) (*Virgile travesti*, 1648) وداسوسي (D'Assouci) (*Le Jugement de Pâris*, 1948)، وبيرّو (Perrault) (*Les Murs de Troie*, 1653) وقد أتى ذلك كردّ فعل على قيود القواعد الكلاسيكية. هذا النمط من الكتابة، أو بالأحرى من إعادة الكتابة، يحبّب تحديداً بازدواجية التنكر عند المؤلفين الكلاسيكيين.

(Scarron, Marivaux dans son: *Télémaque travesti* et son *Homère travesti*, 1736).

غالباً ما يُستخدم البورلسك كرسالة هجاء، وقدحٍ اجتماعيٍ وسياسيٍ لاذعٍ. في حين أنه من الصعب أن يبقى كنوع مستقل بسبب علاقته بالنموذج الساخر على الأرجح (موليير، وشيكسبير في مسرحية *Pyrame et Thisbé* التي لعبها بوتوم (Bottom) في **حلم ليلة صيف** (*Le songe d'une nuit d'été*)، في

المسرحيات التي تسخر من نصوص معروفة: le *Beggar's Opera* لِـ غاي (Gay) (1728)، *The Rehearsal* لِـ بكينغهام (Buckingham) الذي كان يهجو جون درايدن (John Dryden) بشكل لاذع، (*Tragedy of Tragedy or the Life and Death of Tom Thumb: The .Great de Fielding*) (1730)

وفي فرنسا، مهّد الباليه المهزئي (Le ballet burlesque) في النصف الأول من القرن السابع عشر، لفتح الطريق إلى الكوميديا – باليه (Comédie- Ballet) لـ موليير ولولّي (Lully).

2- جمالية البورلسك (المهزأة)

فضلاً عن كونها نوعاً أدبياً، فإن المهزأة (البورلسك) هي أسلوب ومبدأ جمالي في التأليف يقوم على تبديل مفاهيم العالم المعروض ويعالج بطريقة نبيلة ما هو مبتذل، وبابتذال ما هو نبيل، مقلداً بذلك المفهوم «الباروكي» بشكل معكوس: «المهزأة، وهي مسرحية مثيرة للسخرية، تركزّ على عدم ملاءمة فكرة نقدمها عن موضوع معيّن مع فكرتها الحقيقية، غير أن هذه اللاملاءمة تتمّ بطريقتين: واحدة عند التكلّم بطريقة دونية على مواضيع ذات قيمة سامية، وأخرى عند التكلّم بشكلٍ رائع على الأشياء أو المواضيع الدونية» (Ch. Perrault, *Parallèle des anciens et des modernes*, III, 1688).

وبعكس الرأي الشائع، فليس في المهزأة أي شيء من التفاهة أو الفظاظة، بل على النقيض، هي فن راقٍ يفترض عند قارئيه ثقافةً واسعةً وحساً لتداخل النصوص بعضها ببعض* (intertextualité). إن كتابة المهزأة، أو إعادة كتابتها، هي انحراف أسلوبي للمعيار، وطريقة في التعبير مرغوبة وقيّمة، وليست نوعاً شعبياً وعفوياً. وهي سمة الأساليب الكبرى والعقول المتهكّمة التي تستحسن الموضوع المحاكي للسخرية، وتراهن على عوامل مؤثرات التناقض والتفضيل المضحكة في الشكل وفي المسألة البحثية. والجدل الذي يقوم على التساؤل (كما فعل ماريفو في مقدمته في *Homère travesti* حول ما «إذا كانت فاعلية الهزء الكامنة في التعابير والألفاظ المستعملة أو في الأفكار المتحكّم في تحريكها (في الدال أو في المدلول) مغلوطة، ذلك لأن الهزء لا يقوم إلا بالتناقض بين مصطلحين (مبدأ تمازج الأنواع والبطولة الكوميدية).

من العسير تمييز البورلسك عن أشكال كوميدية أخرى* (comiques)؛ وسنلاحظ ببساطة أن (مسرحية) البورلسك ترفض الخطاب الأخلاقي أو السياسي في الهجاء* (satire)، وليست لها بالضرورة الرؤية الكارثية أو العدمية، وتظهر ك «تمرين في الأسلوب» وكلعبة كتابة مجانية وحرة. إن هذه الازدواجية العقائدية هي التي سمحت بتطورها على هامش المؤسسات الأدبية والسياسية. إنها مزيج من تداخل نصوص، من مختلف الأساليب و «الكتابات» وهي التي جعلت منها، حتى اليوم، نوعاً عصرياً بامتياز، وهو فن الطباق المتزامن والمتوازي (التقنية الحوارية عند باختين) ومفهوم «التماسف» البريختي* (dialogisme de Bakhtine, *distanciation* de Brecht).

واليوم يعبَّر عن البورلسك بالشكل الأفضل في السينما: في كوميديات ب. كيتون (B. Keaton) والأخوة ماركس (Marx Brothers) أو م. سينت (M. Sennet). فالفعل الهزئي المرئي المفاجئ* (les *gags*)، يتناسب مع الانحراف الأسلوبي الذي كانت تعتمده الهزليات الكلاسيكية. بهذا المعنى،

C

إطار

CADRE

بالإنجليزية: *frame*؛ بالألمانية: *Rahmen*؛ بالإسبانية: *marco*.

إطار العرض المسرحي ليس شكل الخشبة أو المكان المشهدي حيث تعرض المسرحية فقط، إنما هو أيضاً، في معناه الأشمل، مجموعة تجارب المشاهد وترقباته وتموضع الخيال الممثل. إن الإطار بمعناه المادي هو تعليب العرض، وبمعناه المجرّد هو تموضع الحدث وإظهاره.

1- الإطار المسرحي

الحدث المسرحي، أي أداء الممثلين، وتوزيع النص، وتنظيم الصالة... إلخ، يقدّم إلى الجُمهور وفق طريقة خاصة بكل إخراج. ومذ كان المسرح على الطريقة الإيطالية، حيث كل شيء كان يعتبر من ضمن الإطار «المرسوم» للخشبة المتصوّرة كلوحة حية، لدرجة للتجلّي الكامل للمكان المسرحي، فجميع أنواع التجارب قد أقيمت من أجل إعادة تحديد إطار الحدث المسرحي. ومن المسلّم به معرفة طريقة تقديم الواقع المسرحي للمشاهد. وتحديد مساحات دخول الممثلين وخروجهم يعين الحدود ما بين الخشبة والخارج. من هنا الأهمية الفعلية والرمزية لمعنى «الباب» في المسرح، الذي يصل الباب من المكان الراسيني المفتوح لغرفة الانتظار، التي تؤمن العبور بين الخارج ومكان العرض، بلوغاً إلى «الباب الحقيقي بمفهومه المادي الكثيف كما عند الطبيعيين»، والذي يصل المكان المشهدي بالعالم الخارجي الذي يساعد في بروزه على الخشبة أو يمنعه (على طريقة التيكوسكوبي) (*Teichoscopie*).

2- إطار الحدث

إن النص والخشبة يحدّدان الحدث بشكل ملموس وذلك بشرحه أو بالإشارة إليه، وللسينوغرافيا كامل القدرة على حَبس الممثلين في مكان محدد، أو بالعكس، فهي تترك لهم إمكانية إبراز المكان بحسب ضرورة أدائهم وتنقلاتهم.

3- تأطير

إن توريط المشاهد في ما يرى، والمسافة المواجهة للخشبة متغيران جداً. وبتنويع المساحة لبلوغ الخشبة (مماهاة* (identification) أو مسافة* (distance))، وتقرير من أية زاوية يجب أن يدرك العرض، فإن الإخراج يعمل على تعديل الإطار بشكل متواصل

كما في عملية الزومينغ السينمائية (التقريب والتبعيد (zoom))، فإن الفعل موضوع على مسافة بعيدة نوعاً ما، والتفاصيل تكون إما مقنعة أو مموهة أو موضوعة في المقام الأول.

إن الكتابة الدرامية تشير أحياناً وبدافع واحد، في بداية المسرحية ونهايتها إلى الحدود القاطعة، وهي تعطي الانطباع بدائرة مغلقة على ذاتها (تشيخوف، بيرانديلّو، وجميع أشكال «المسرح في المسرح»* (théâtre dans le théâtre). وفي حالات تورط أخرى* (mise en abyme)، فإننا نميّز حدثاً مؤطراً، يبدي من داخله حدثاً مؤطراً آخر (كما هي الحال في القصص «المعلبة»). وكل عرض يركّز على الإحاطة لبعض الوقت، بجزء من العالم، وأن يظهر اللوحة الدلالية والاصطناعية (الخيالية). وكل ما هو داخل الإطار يتخذ قيمة دلالة مثالية معروضة على المشاهد ليتولى فكّ رموزها.

الإخراج «يؤطر» الحدث؛ أي أنه يوضّح بعض دلالاته ويستبعد أخرى. وهذا النمط للعملية السيميائية* (sémiotisation) يرسم حدود المرئي والمحجوب، والمعنى واللا معنى.

4 – تخيّل الإطار ووظيفته

يتميز الأثر الفني الحديث أحيانًا بعدم دقة حدوده، أي، من أين يبدأ فعلياً النحت الحديث؟ أو إقامته* (installation) لا في موقع عرضه؟ وكذلك، فإن بعض العروض (المتأثرة ببيرانديلّو)، تشوش المسارات وتحاول إلغاء الفاصل المسرحي. لذلك يحوط المسرح نفسه دائماً بأطر محدودة احترازاً وأكثر انضباطاً، تدخلنا، خطوة فخطوة، في عالم الخيال. وبين هذه الأطر المتنوعة في تشكيلها المادي، يجب اعتبار المحلّة حيث يقام مكان العروض المسرحية، وضواحي المسرح المجاورة، وقاعة الدخول الأساسية وما فيها من عرض للوثائق، مجموعة أطر، وكذلك ترتيب الصالة بحسب سينوغرافيا خاصة بالمسرحية، والبرنامج الذي يدخل إلى العالم الممثل، والشخصيات التي تعلن بدء التمثيل، وهم يقدمون أنفسهم... إلخ وجميع هذه الأطر تفتتح القصة التي ستروى وتستخدم كجسر عبور ما بين العالم الخارجي والمسرحية المنقولة، وتصوغ نمط المادة الخيالية وشكلها وتصفّيه وكأن هذه الأخيرة تعلن عن حاجتها لأن تكون محتملة الوقوع، وتضع المشاهد تدريجاً في حالتها.

5– كسر الإطار

رغبة في الإيهام بأن ليس هناك من هوّة بين الفن والحياة، غالباً ما أجهد الفن المعاصر نفسه في ابتكار أشكال تلغي الإطار:

Six Personnages en quête d'auteur de Pirandello, *Insultes au public* de P. Handke, *Le Prix de la révolte au marché noir* de P. Dimitriadis, *Paradise Now* du Living Theatre, les *happenings**, le théâtre de rue, etc.

☞ حدث، قصة، رسم منظوري، مسرح داخل المسرح، اختتام، تقطيع.

📖 Goffman, 1959, 1974; Uspenski, 1972, 1975; Bougnoux, 1982; Swiontek, 1990.

المسرح المقهى
CAFÉ-THÉÂTRE

بالإنجليزية: *café Theatre*؛ بالألمانية: *café – théâtre*؛ بالإسبانية: *café-teatro*.

إن المسرح المقهى بأشكاله وبرامجه الحالية هو ابتكار حديث. ففي سنة 1961، فتح م. أليزرا (M. Alezra) في منطقة Vie-

Grille ille بقالة ومشروبات، حيث كانت تقدم عروض شعرية وغنائية، وفي سنة 1966، فتح ب. دا كوستا (B. Da Costa) الـ Royal، أول مقهى/ مسرح يحمل هذا الاسم، ثم كان مقهى المحطة Café de la Gare الذي كان يحييه رومان بوتاي (Romain Bouteille)؛ أما الأناقة الباريسية الحقيقية فكانت مع كولوش (Coluche). ومنذ ذلك الوقت، نحصي ثلاثين مقهىً مسرحياً في باريس فقط، وثمانين في فرنسا، ونجاح هذا النوع الاستعراضي والمسرحي ونموه لم يتوقفا بعد.

وعلى الرغم من شهرة المقهى المسرحي المستجِدة، ففي تاريخه بصمات أسلاف جدّ مشهورين يوم بدا هذا النوع من النشاط في «حانة القرون الوسطى» حيث نتخيل ف. فيون (F. Villon)، ومقاهي الفلاسفة في القرن الثامن عشر، حيث تنتعش الأفكار الفلسفية لمواجهة الحياة اليومية للناس؛ ومقهى القرن التاسع عشر، و«خمارة» الطبقات الشعبية، التي تبدو مكاناً لتمضية الوقت والتسلية أكثر منها مكاناً للمبادلات الثقافية المنتظمة.

إن ما يجعل المقاهي المسرحية في أيامنا هذه مميزة، كونها أصبحت واحداً من الملاذات الأخيرة للمؤلفين والممثلين المهمّشين، والذين قرروا مجابهة المؤسسة المسرحية، التي لا تعمل إلا مع مسرحيات البولفار* (Boulevard) الشعبية الناجحة، ومع مؤلفين كلاسيكيين محنكين، أو مع عروض مدعومة مادياً، وقد أُنشِئت من دون مخاطرات كثيرة. والمقهى المسرحي (الذي كدنا في مرحلة من الزمن أن نسميه مسرح الفن أو التجربة أو ستوديو) في هذا المعنى، جاء ردًا على ما اعتبر أزمة المؤلفين، وعلى الصعوبة الحقيقية، في إيجاد أمكنة للعرض، وأيضاً، عما يفترض أنه طلب جمهور الشباب المُلحّ في البحث عن مواهب جديدة، وعن الضحك والانشراح وعن برنامج عروض (ريبرتوار) متجدد باستمرار ومتابع للشؤون المحلية.

ليس لمقهى المسرح أية علاقة بالنوع الدرامي الجديد، أو حتى بنموذج أصلي للسينوغرافيا أو المكان (حيث ليس من الضّروري تناول مشروبات أثناء العرض). إنما هو حصيلة مجموعة ضغوط اقتصادية تفرض أسلوباً منتظماً بما يكفي. فالخشبة تكون صغيرة جداً ولا تسمح باستخدام أكثر من ثلاثة أو أربعة ممثلين إلا بصعوبة، وهي تقيم صلة على مقربة كبيرة من القاعة التي تتسع لخمسين حتى مئة مشاهد، وعرضين أو ثلاثة، تتتابع خلال السهرة، وهي حتماً قصيرة (من خمسين إلى ستين دقيقة)، وتعتمد على أداء الممثلين المضحك غالباً وهم يجازفون مادياً عندما يعملون ويقتسمون إيراد عملهم مع مدير الخشبة. والنصوص الدرامية هي في أكثر الأحيان هجائية (الرجل المنفرد الأداء أو المرأة* (one (wo) man show)) أو الشعرية (مونتاج نصوص (توليف)، أو القصائد، أو الأغنيات)؛ إنها تقريبًا إبداعات دائمة، وعند النجاحات الكبرى، يعاد تمثيلها في المسارح الكبرى، وفي البولفار أو في السينما... أما أعمال الإخراج، فهي تتعمد التضحية بها لصالح أداء ممثل مبدع، ما سهّل ولادة نجوم عديدين للسينما. إن الاختراع الدراماتورجي الأكثر بروزاً هو إبداع المونولوجات الهزلية أو العبثية، وأحياناً الكلام المعطى لفرق غالباً ما تكون غير معروفة، وإلى خطاب نسائي جديد ساطع.

إن أزمة البولفار وبطالة أبناء المهنة، ساعدتا في شكل متناقض، في نهضة المقهى المسرحي الذي امتلك، مسبقاً، لائحة عروض مهمة بما يكفي لمسرحيات ذات جودة متغيرة كثيراً، وقريبة من نمط مسرحيات البولفار أو من الأداء المنفرد، وأحياناً مغرية، ولكن غالباً

أصلية (زوك (Zouc)، جولي (Joly)، بالاسكو (Balasko)). ولم يتمكّن المقهى المسرحي حتى الآن من إيجاد الوسائل لإبداع متحرّر إلى حدٍّ ما من التناقضات التجارية. وبالأحرى من خلق نوع درامي جديد قادر على الاستمرار.

.Merle, 1985

كنفا، (مخطط، ملخّص)
CANEVAS

(الكلمة من الفرنسية القديمة «Chenevas» وتعني نسيجاً سميكاً من القُنّب).

بالإنجليزية: Scenario؛ بالألمانية: Kanevas, Handlungsschema؛ بالإسبانية: Boceto.

إن المخطط هو ملخّص (السيناريو *Le scénario) مسرحية لارتجال الممثلين، لا سيّما في الكوميديا دل آرتي*. ويستعمل الممثلون السيناريوهات (أو canovaccios) لتلخيص الحبكة، وتحديد الألعاب المشهدية أو المؤثرات الخاصة أو النكات* (les *lazzi*). وقد وصلتنا مجموعة نصوص، لا يجب قراءتها كمواد أدبية، وإنما كتشكيل يستعمل كنقاط انطلاق للممثلين المرتجِلين.

الطبع
CARACTÈRE

من اليونانية: signe gravé, *kharactêr*؛ بالإنجليزية: *character*؛ بالألمانية: *Charackter*؛ بالإسبانية: *cáracter*.

1- الطبع بمعنى الشخصية* (personnage) (أصبح اليوم قديماً إلى حدٍّ ما) فالطباع في مسرحية تتضمن مجموعة الملامح الجسمانية والنفسية والأخلاقية. وقد قابل أرسطو هذه الكلمة بالحكاية، بمعنى أن السمات تخضع للفعل، وتحدّد على نحو «ما يجعلنا نقول عن الشخصيات التي نراها تتحرك إنها تتمتع بهذه المزايا أو تلك» (**فن الشعر** (*Poétique*, 1450*a*)). وتالياً، فإن سمة الطبع تدلّ على الشخصية في هويتها النفسية/ الأخلاقية. و«طباع» لابروبير (les caractères de La Bruyère) **أو** طباع شخصيات موليير الهزلية تقدّم مثلاً وصفاً كاملاً وبشكل وافٍ لبواطن الشخصيات. وقد ظهرت سمات الطبع في حقبة النهضة **وفي الحقبات الكلاسيكية وازدهرت كلياً في** القرن التاسع عشر. وتبع تطوّرها نموّ الرأسمالية والفردانية البرجوازية؛ وتتوجت مع الحداثة وعلم نفس البواطن. إن الطليعية **الحذرة إزاء الفرد وهو الموضوع البرجوازي** غير المرغوب، تميل إلى تخطيه تماماً، كما تتمنى أن تذهب بعيداً عن العلم النفساني لتجد تركيباً للنماذج والشخصيات «المدمرة» وتتخطّى «الفردية».

2- تظهر سمات الطبع كمجموعة ملامح مميزة لمزاج أو لِعَيْب أو لميزة. في حين أن النماذج* (types) والصور المقولبة* (stéréo-types) هي بالأحرى مسودات يسهل التعرف إليها، لا يبحث عنها كثيراً في الشخصيات. إن سمات الطبع هي أكثر عمقاً وغموضاً، فبعض الملامح الفردية ليست محجوبة عنها. وهكذا تحتفظ سمات طباع شخصيات موليير الكبرى (**البخيل، الفَظّ**) بملامح فردية تتخطّى الوصف المصطنع لطبع عادي. فسمات الطباع هي إعادة بناء وتعميق لمزايا بيئة ما أو مرحلة ما. والسمة هي غالباً شخصية لا نستطيع من خلالها إلا أن نتماهى بها. فمَن لا يعرف نفسه في شخصية العاشق أو الغيور أو القلِق؟

3- تشدّد كوميديا الطباع* (la comédie de caractères) على وصف دقيق لدوافع

الشخصيات. وفي الجدلية الأرسطوية بين «الفعل والطبع»، ليس للفعل أهمية إلا في نطاق تميّزه، أي تحديده أبطال المسرحية وإظهارهم بأمانة للعيان. وهذا النمط من المسرحيات يتعارض مع كوميديا الحبكة* القائمة (la comédie d'intrigue) على تجديد الحوارات الفجائية.

4- جدلية سمات الطبع: بحسب معيار الدراماتورجيا الكلاسيكية، يجب أن يحذر الطبع من الإضافتين المتعاكستين، أي ليس عليه أن يكون قوة تاريخية مجردة، ولا حالة فردية مرضية شاذة (Hegel, 1832). ويحقق الطبع «المثالي» توازناً بين العلامات الفردية (النفسية والأخلاقية) والعلامات الحتمية الاجتماعية التاريخية (Marx, 1868: 166-217). عموماً، إن سمات الطبع المسرحي الناجح توفّق ما بين الشمولية الفردية من جهة والعام والخاص، من جهة أخرى، وما بين الشعر والتاريخ؛ إنه دقيق جداً، غير أنه يترك المجال لتكيّف كل منا، إذ يكمن هنا سرّ كل شخصية مسرحية؛ فهي نحن، أنفسنا، نحدد أنفسنا تطهيرياً* (cathartiquement) وهو الآخر (ندركه عبر حركة تماسف لا يستهان بها).

✍ تاريخ، تميز، دوافع، إنكار.

عملية تمييز الشخصية
CARACTÉRISATION

بالإنجليزية: *Characterization*؛ بالألمانية: *Charakterisierung*؛ بالإسبانية: *caracterización*.

إنها تقنية أدبية أو مسرحية تستعمل لتزودنا بمعلومات حول شخصية أو موقف.

إن عملية تمييز الشخصيات هي إحدى مهمات المؤلف المسرحي الأساسية، وهي تركّز على تزويد المشاهد بالأساليب لرؤية و/ أو تخيل العالم الدرامي، وتالياً، إعادة خلق مؤثر واقعي* (effet de réel) وذلك بمراعاة صدقية الشخصية والمحتمل منها ومغامراتها. وكردّة فعل، فهي توضح دوافع سمات الطباع وأفعالها، وتمتد طوال فترة المسرحية متقدّمة ببطء دائماً. وهي خصوصاً بارزة وأساسية في عرض **المتناقضات والنزاعات ووضعها. غير** أننا لا نعرف مطلقاً بشكل كلي حوافز وسمات الشخصيات جميعها، وهذا مفرح، لأن معنى المسرحية هو الحصيلة، غير الأكيدة دائماً، **لعملية تمييز الشخصية تلك: إذ على المشاهد أن يقدّر الأمور، وأن يحدّد، هو أيضاً، رؤيته** الخاصة لسمات الطباع (تصوري* -perspec (tive).

1- وسائل تمييز الشخصية

لمؤلف الرواية متسع من الوقت كي يميّز شخصياته من الخارج ويصف دوافعهم السرية. في المقابل، فإن المؤلف المسرحي، وبسبب «موضوعية» المسرحية (Szondi, 1956) يظهر شخصيات في فعل وكلام من دون التعليق على صانعها، وهو ما يسبب شيئاً من عدم الدقة بالنسبة إلى طريقة «قراءة» الشخصية. وثمة عناصر عديدة تسهّل هذه القراءة:

أ- تعليمات مسرحية

للإشارة إلى الحالة النفسية أو البدنية للشخصيات، وإطار الحدث... إلخ.

ب- أسماء الأماكن والطباع

لاقتراح طبيعة الشخصية أو عيبها، حتى قبل تدخّلها (استعارة مجردة* -autonoma (se).

ج- خطاب الشخصية، وفي طريقة غير مباشرة تعليقات الآخرين

وتوصيف طباع الذات وتعدّد الاحتمالات حول صورة واحدة.

د- المسرحيات والعناصر الألسنية الهامشية: نبرات، إيماءات حركية.

إن كل هذه التعليمات يزودنا بها حتماً المؤلّف المسرحي والمخرج والممثل، ولكنها تبدو صادرة عن الشخصيات نفسها، وعن طريقتها في التعبير وعن فاعليتها في التمثيل، **وكأنها تعيش واقعاً. ويتدخّل الكاتب مباشرة في** الأحاديث الانفرادية* (apartés)، وفي الجوقة* (choeur) وفي التوجّهات* (adresses) إلى الجمهور. إنها هنا أساليب مناقضة للدرامية، **وخصوصاً بتمييز الشخصية من دون الانحراف بالخيال إلى طبع يخترع خطابه الشخصي.**

هـ- يظهر حدث المسرحية بطريقة تجعل المشاهد يستخلص بالضّرورة النتائج حول أبطاله، ويفهم دوافع كل منهم. وتعطى سمات الشخصية من خلال سياق الحكاية، وخطاب العوامل الأخرى، والصمت والأصوات، والغموض وغياب الممثل عن المسرح.

2- درجات تمييز سمات الشخصية

لكل دراماتورجيا مقدار مناسب ومحدّد من السمات. فللمسرح الكلاسيكي معرفة عن الإنسان أساسية وكلية، وبالآتي، فهو ليس بحاجة إلى تمييز شخصياته مادياً واجتماعياً. وفي المقابل، يتمسك المذهب الطبيعي بوصف دقيق لطباع الشخصيات وظروف حياتها، وبإعادة الاهتمام بالبيئة حيث تكون في حالة تتطور دائم. فما إن يفترض الشكل الدرامي معرفة بعض مقومات بسيكولوجية أو نماذج للشخصيات (مثلاً الكوميديا دل آرتي*)، حتى يصبح من غير المجدي تمييز أفضل للشخصيات، فهي معروفة عبر التقليد والاصطلاح* (convention).

كارثة
CATASTROPHE

🔁 بالإنجليزية: *Catastrophe*؛ بالألمانية: *Katastrophe*؛ بالإسبانية: *catástrofe*.

كارثة (من اليونانية Katastrophê، حلّ العقدة)، وهي القسم الأخير من الأقسام الأربعة للمأساة اليونانية. يشير هذا المفهوم الدراماتورجي إلى اللحظة التي يبلغ فيها الحدث حده، وعندما يهلك البطل ويدفع ثمن غلطته أو خطئه التراجيدي بالتضحية بحياته ومعرفة ذنبه. إن حلّ الحبكة **(الذي يحصل مباشرة بعد** الكارثة)، ليس مرتبطاً، بالضّرورة بفكرة الحدث المهلك، ولكن أحياناً، بالاستنتاج المنطقي للحدث: «يرتكز الحدث المأساوي على التقدّم **الذي لا يرد نحو حل الحبكة النهائي»** (Hegel, *Esthétique*, 1832: 337). وليس حلّ **الحبكة** سوى وضع خاص، متكرّر عند اليونان، وأقل تلقائية في العصر الكلاسيكي الأوروبي، من حلّ عقدة الحدث (dénouement*).

إن حصول الكارثة هو عاقبة خطأ في حكم البطل وغلطته الأخلاقية: فهو مذنب من دون أن يكون مذنباً بالفعل في المأساة اليونانية، أو مسؤولاً في المأساة الكلاسيكية الحديثة عن «عيوب صغيرة، بسيطة» (Boileau, *Art poétique*, III, 107)، ويجب على الشخصية الانحناء دائماً. والفرق أنه في البحث عبر الحل الكارثي، هناك أحياناً معنى (في المأساة اليونانية أو الكلاسيكية يعيد مَحورة الخطأ (hamartia) على الشخص المسؤول، وعلى شغفه، ومجده... إلخ). في هذا المعنى هو افتداء وصمة أصلية وخطأ في الحكم ورفض التصالح، وأحياناً، بالعكس، لا يؤدي إلا إلى فراغ وجودي مأساوي هزلي (بيكيت)، وحالة عبثية. (يونسكو)، وسخرية تامة (كونديرا (Kundera)، دورنمات).

وينصح كتاب فن الشعر (*La poétique*) لأرسطو المؤلفين بأن يحدّدوا حلّ الحبكة في الفصل الخامس، لحظة سقوط البطل الكارثي، ولكنها تستطيع أن تمتدّ على مدى المسرحية، عندما وُضعت، من خلال ارتدادات تصورية*

(flash-back))، منذ بداية المسرحية (تقنية الدراما التحليلية* (analytique)، حيث تعرض الأسباب والنزاعات التي أدّت إلى النتيجة المأساوية).

الفئة الدرامية (المسرحية)
CATÉGORIE DRAMATIQUE (THÉÂTRALE)

بالإنجليزية: *Theatrical Category*؛ بالألمانية: *Kategorien des Theaters*؛ بالإسبانية: *categoría teatral*.

إنها مبدأ عام وأنثروبولوجي يتخطّى الأشكال المحققة تاريخياً، مثلاً: الدرامي* (le dramatique) والهزلي* (le comique)، والمأساوي* (le tragique) والميلودرامي* (le mélodramatique)، والعبثي* (l'absurde). هذه الفئات تتجاوز الإطار المستقيم للآثار الأدبية وتشير إلى وضعيات الإنسان الجوهرية إزاء الوجود. وهي تستعمل في مجالات أخرى غير المسرح الغربي، ولكن كل مرة، عبر قيم خاصة.

جوهر المسرح، خاصية، مسرحة.

Gouhier, 1943, 1953, 1958, 1972.

التطهّر
CATHARSIS

من اليونانية: *katharsis*, purgation.

يصف أرسطو في كتابه **فن الشعر** (*La poétique*, 1449b) تطهير الأهواء (العواطف القوية) (بشكل خاص الشفقة* (pitié) والرعب* (terreur)) منذ تولدهما عند المشاهد الذي يتماهى مع البطل المأساوي. وهناك كذلك وجود للتطهّر عند استعمال الموسيقى في المسرح (*Politique*, 8ème livre).

إن التطهّر هو أحد أهداف المأساة ونتائجها التي «بإحداثها الشفقة والخوف، تُحدِث التطهّر الخاص بعواطف كهذه» (*Poétique*, 1449*b*). المقصود هنا هو تعبير طبي يمكّن من استيعاب التماهي وتحويله إلى فعل تنفيس وتفريغ عاطفي؛ وليس من المستثنى أن ينتج من ذلك «غسل» وتنقية، وذلك بتجديدنا الأنا المدركة. (لمعلومات حول تاريخ التعبير، العودة إلى ف. فودكي (F. Wodtke, article "Katharsis" in: *Reallexikon*, 1955).

1- هذا التطهر الذي استوعبناه لكي نتمكّن من **التماهي واللذة الجمالية، يتعلق بعمل المخيَّلة وإنتاج الوهم المسرحي. يفسره التحليل النفسي** كلذّة مأخوذة بانفعالاتها الشخصية لعرض انفعالات أخرى، ولذة الإحساس من جديد بجزء من الأنا القديمة المكبوتة التي تأخذ وجهاً آمناً في أنا الآخر (توهّم* (illusion)، نفي* (dénégation)).

2- رافق تاريخ الشروح هذا غموض الوظيفة التطهّرية. ويميل المفهوم المسيحي، منذ عصر النهضة حتى عصر الأنوار إلى رؤية سلبية للتطهّر الذي سيكون غالباً تصلباً عند رؤية الألم، وقبولاً رابط الجأش للعذاب. وقد وجد نتيجته مع كورناي الذي ترجم فقرة أرسطو كالآتي: «بالشفقة والخوف، تطهّر عواطف كهذه» (*Second Discours sur la tragédie*, 1660)، أو حتى عند روسّو (Rousseau) الذي أدان المسرح بأنه ليس سوى «انفعال عابر وباطل، ولا يستمر أكثر من الهمّ الذي سببته، بقية من إحساس طبيعي مكبوت بانفعالات قوية، وشفقة عقيمة ثمنها بعض الدمعات، ولم تنتج مطلقاً أقل فعل إنساني» (من **العقد الاجتماعي** (*Du contrat social*)). وقد حاول النصف الثاني من القرن الثامن عشر والدراما البرجوازية (لا سيّما ديدرو وليسينغ (Lessing)) أن يبرهنوا أنه ليس على التطهّر أن يلغي انفعالات المُشاهد، وإنما أن يحولها إلى فضائل، وإلى مشاركة إفعالية في تحريك

المشاعر، وإلى مرتبة من السمو. بالنسبة إلى ليسينغ تنتهي المأساة بتحولها إلى «قصيدة تثير الشفقة»؛ فهي تدعو المشاهد إلى إيجاد مكان مناسب (مفهوم برجوازي بامتياز) بين حالتي الشفقة والرعب.

أما المفاهيم النفسية والأخلاقية للتطهّر، فقد عمل مترجمو أواخر القرن الثامن عشر ومترجمو القرن التاسع عشر أحياناً، على تحديده بتعابير متجانسة الأشكال. ولم تكن رؤية شيلّر في بحثه «حول السامي» مجرد دعوة إلى «وعي حريتنا الأخلاقية» وإنما أيضاً، وقبل أي شيء، رؤيا للكمال الشكلي الذي يجب أن يسيطر.

لقد عرف التفكير حول التطهّر أصداءه الأخيرة مع بريخت، الذي استوعبه بحماسة خفّفها في (*Le Petit Organon*) **الأورغانون الصغير**، وفي ملحقاته بارتهان المشاهد، وإبراز القيم الوحيدة غير التاريخية للشخصيات في النصوص. اليوم، يبدو أن للمنظّرين وعلماء النفس نظرة أكثر تبايناً وجدلية حول التطهّر الذي لا يتعارض مع البعد النقدي والجمالي، وإنما يفترضه: «إن الإدراك الواعي (البعْد) لا يلي الانفعال (التماهي)، لأن المفهوم على علاقة جدلية مع المختبر. وهناك عبور منتقص من حالة (تلقائية) إلى أخرى (وجودية) أقلّ من تذبذب الانتقال من حالة إلى أخرى، وأحياناً تكون الحالتان متقاربتين كثيراً، حتى إننا نستطيع تقريباً التكلم على المفهومين المتزامنين حيث تكون الوحدة نفسها فيهما تطهرية (Barrucand, 1970).

التعبير بالأيدي

CHIRONOMIE

من اليونانية: *Kheir*, la main.

وهي قواعد تدوّن قوانين رمزية استعمال اليدين، في الرقص الكلاسيكي الهندي مثلاً أو عند ممثلي المآسي في القرن السابع عشر.

خورس، جوقة

CHŒUR

من اليونانية: *khoros*؛ من اللاتينية: *chorus* (كوروس، فريق من الراقصين والمغنين، عيد ديني).

بالإنجليزية: *Chorus*؛ بالألمانية: *Chor*؛ بالإسبانية: *coro*.

إنها كلمة مشتركة في الموسيقى وفي المسرح. منذ المسرح اليوناني كانت الجوقة مجموعة متجانسة من راقصين ومغنين ومنشدين، تقول الكلام في شكل جماعي للتعليق على فعل ضالعة فيه بأشكال مختلفة.

والجوقة، في شكلها الأعمّ، تتألف من قِوى (عوامل* (actants)) غير فردية، مجردة غالباً، تمثل مصالح أخلاقية أو سياسية راقية: «تعبر الجوقات عن أفكار ومشاعر عامة، أحياناً بجوهرية ملحمية، وأحياناً أخرى بحماسة غنائية» (Hegel, 1832: 342). وتختلف وظيفة الجوقة وشكلها كثيراً بحسب العصور، ما يفرض تذكيراً تاريخياً موجزاً.

ومن جوقة الراقصين المقنّعين وهم يغنون وُلِدت المأساة اليونانية: وهنا تكمن أهمية هذه المجموعة من الرجال، التي أعطت، شيئاً فشيئاً، شكلاً لشخصيات مفردة، بعد أن مهّد رئيس الجوقة، (الممثل الأول)، لمن أخذ يقلّد فعلاً درامياً (مآسي ثسبيس (Thespis)). ثم أدخل إسخيلوس (Eschyle)، ومن بعده سوفوكليس ممثلاً ثانياً، فثالثاً.

وتحقق الـ choréia توليفاً من الشعر والموسيقى والرقص؛ من هنا كان أصل العرض الغربي. ولكن، كما يلاحظ بارت، «إن مسرحنا الغنائي تحديداً، لا يستطيع أن يعطي فكرة عن

الـ choréia لأن الموسيقى تهيمن على حساب النص والرقص المبْعد إلى الفترات الفاصلة (باليه). غير أن ما يحدد الـchoréia هو التساوي المطلق بين اللغات (اللهجات) التي تتكوّن منها، فكل هذا يبدو طبيعياً إذا أمكننا القول أي متحدراً من الإطار العقلي، ومشكّلاً من عملية ثقافية تحت اسم الموسيقى وتضم الشعر والغناء (كانت الجوقات مؤلفة عادة، من هواة، ولم يكن لدينا أي عناء في اختيارهم)» (R. Barthes, "Le théâtre grec", *Histoire des spectacles*, 1965: 528).

إن الجوقة التراجيدية التي تتموضع بشكل مستطيل (أحياناً) كانت تضم اثنَي عشر مرنّماً، بينما جوقة الكوميديا كانت تضم أربعة وعشرين شخصاً. منذ اللحظة التي أصبحت فيها أجوبة الخورس وتعليقاته مغناة من قبل المرنّمين، ومنشَدَة من قبل المنشد الأول (رئيس الجوقة)، نزع الحوار والشكل الدرامي للحلول مكانه، واقتصر دور الجوقة على تعليق هامشي (تحذير، أو نصيحة، أو ابتهال).

1- تطوّر الجوقة

إن أصل المسرح اليوناني – ومعه التقليد المسرحي الغربي يختلط مع الاحتفالات الطقوسية لجماعة يشكّل فيها، الراقصون والمغنون، الجمهور والاحتفال في آنٍ واحد. وكان الشكل الدرامي الأقدم هو إنشاد المرنّم الأساسي، الذي كانت الجوقة تقاطعه في إنشاده. ومنذ اللحظة التي ظهر فيها بطل، ثم عدة أبطال، يجيبون الجوقة، أصبح الشكل الدرامي (الحوار) المعيار، ولم تعد الجوقة سوى حجّة فرعية مفسرة (تحذيرات، أو نصائح، أو ابتهال).

وفي الكوميديا الأرسطوفانية، يندمج الخورس في شكل واسع بالفعل، ويتدخّل في المواجهات (جزء من تمثيلية يونانية يتوجّه فيها الممثل إلى الحضور)* (parabases)، ثم بدأ بالانحسار أو لم يعد له سوى دور الفاصل الغنائي (وكذلك في الكوميديا اليونانية).

وفي القرون الوسطى، اتخذ أشكالاً أكثر ذاتية وتعليمية، ولعب دور المنسق الملحمي للمراحل الممثلة، وأصبح ينقسم داخل الفعل إلى فرق صغيرة تشارك في الحكاية.

في القرن السادس عشر، لا سيّما في الدراما الإنسانية، كان الخورس يفرق بين الفصول (كما في: *Faust* de Marlowe)، ويصبح كفاصل موسيقي. أما شيكسبير فقد شخصن الخورس ودمجه في ممثل مكلّف بافتتاحية المسرحية* (prologue) وبخاتمتها (القصيدة الختامية)* (épilogue). كذلك المهرِّج والمجنون، اللذان يعلنان أسرار شخصيات المسرح الكلاسيكي الفرنسي، هما الشكل التقليدي الساخر.

وتتخلّى الكلاسيكية الفرنسية عن الخورس في شكل لافت في ما بعد، مفضّلة التوضيح الحميمي للمؤتمن على الأسرار* (confident) ولمناجي النفس* (soliloque) (استثناءان مميزان: أستير وأتالي لراسين (*Esther* et *Athalie*)). ونجد آخر استخدام كلاسيكي له عند غوته وشيلّر. وبالنسبة إلى هذا الأخير، على الخورس أن يساعد على التطهير وعلى «التحرر النفسي» من النزاع المأساوي برفعه من مستواه العادي إلى درجة عالية من المأساوية «لقوة الأهواء العمياء»، التي تأنف من خلق التوهّم (Schiller, 1968: 249-252).

وفي القرن التاسع عشر الواقعي والطبيعي، أمسى الخورس في تراجع بارز كي لا يخالف مقومات المحتمل الوقوع، أو تقمّص في شخصيات جماعية كالشعب مثلاً (بوشنر، هيغو، موسّيه (Musset)). ومع تخطّي الدراماتورجيا التوهّمية، يعيد الخورس اليوم ظهوره كوسيلة «تماسف»** (بريخت، أنوي في أنتيغون) (Brecht, Anouilh et *son Antigone*)، وكمحاولات يائسة لإيجاد قوة مشتركة بين

الجميع (ت. س. إليوت (T. S. Eliot)، جيرودو (Giraudoux)، تولّر (Toller))، أو في المسرحية الكوميدية الغنائية (وظيفة مخادعة وإجماعية لفرقة ملتحمة بالتعبير الفني: رقص وغناء ونص).

2- قدرات الخورس (الجوقة)

أ- وظيفة جمالية غير واقعية

على الرغم من أهمية الخورس التأسيسية في المأساة اليونانية، فقد ظهر بسرعة كعنصر اصطناعي وخارجي في الجدل المأساوي بين الشخصيات، وأصبح تقنية ملحمية متباعدة غالباً، لأنه يحقّق أمام المشاهدين مُشاهداً آخر حَكَماً على الحدث ومؤهّلاً للتعليق عليه، «مشاهداً أصبح مثالياً ف. شليغل (F. Schlegel) من حيث الجوهر، هذا التعليق الملحمي يعود ليجسّد على الخشبة الجمهور ونظرته إلى المسرحية. وقد قال عنه شيلّر بالتحديد ما سيقوله بريخت لاحقاً عن السارد الملحمي وعن مفهوم «التماسف»: «بفصله الأقسام واحداً عن الآخر، وبتدخّله وسط الأهواء برأيه المهدئ، يعيد لنا الخورس حريتنا، التي اختفت في زوبعة الأهواء» («حول استعمال الخورس في التراجيديا» يقدم شيلّر لـ *La Fiancée de Messine*, *in*: 1968, vol. 2: 252).

ب- المثالية والتعميم

بارتقائه فوق أفعال الشخصيات على أرض الواقع، يستخدم الخورس بالمناوبة كلام المؤلف «الجوهري»؛ فيؤمن العبور من الخاص إلى العام. وأسلوبه الغنائي يرفع الخطاب الواقعي للشخصيات إلى مستوى لا يمكن تجاوزه، حيث تزيد عشرة أضعاف القدرة على التعميم وعلى اكتشاف الفن: «يغادر الخورس دائرة الفعل المحدودة، ليتمدد على الماضي والمستقبل، وعلى الأزمنة القديمة والشعوب، والإنسان عموماً، ليستنتج دروس الحياة الكبرى، ويشرح تعاليم الحكمة» (Schiller, 1968: 251).

ج- تعبير الجماعة

لكي يتمكّن المشاهد الحقيقي من أن يتعرّف إلى نفسه في «المشاهد المثالي» والذي يشكّله الخورس، يجب بالضّرورة، أن تكون القيم التي ينقلها هذا الأخير راقية حتى يتمكّن من التماهي بها كلياً. وتالياً، لن يكون للخورس أي حظّ في تقبل الجمهور له، إلا إذا كان هذا الأخير يشكّل كتلة ملتحمة بعقيدة أو بأيديولوجية. ويجب أن يقبل تلقائياً كلعبة، أي كعالَم مستقل عن القواعد المعروفة لكل ما لا نشكّك فيه، ما إن نقبل بأن نخضع له. والخورس هو - أو يجب أن يكون بحسب شيلّر: «جداراً حياً، تحيط به المأساة نفسها، كي تنعزل عن العالم الحقيقي، وتحتفظ بأرضها المثالية وحرّيتها الشعرية» (249 :1968). فما إن يَعبر المجتمع حدود هذه القلعة أو يكشف التناقضات التي تعبرها، حتى يتهم الخورس بعدم الواقعية وبالمخادعة، ويحكم عليه بالزّوال. وفي كل الحقبات التي لم يتمكن فيها من «تصوير حالة الشعب الحياتية» (Lukács, 1965: 149)، وقع الخورس أحياناً في الإهمال، وخصوصاً عندما خرج الفرد من المجموعة (القرنان السابع عشر والثامن عشر) أو وعي قوته الاجتماعية ووضعه الطبقي.

د- قوّة الاعتراض

إن طبع الخورس الغامض في أساسيه، أي قوته التطهّرية والعبادية من جهة، وقدرة «التماسف» من جهة أخرى، يفسر بقاءه في اللحظات التاريخية حين لم نعد نؤمن بالفرد الكبير من دون معرفة الفرد الحرّ أيضاً في مجتمع خالٍ من التناقضات. وهكذا عند بريخت ودورنمات (يراجع *La Visite de la vieille dame*)، يتدخّل ليشجب ما يفترض به إظهاره نظرياً. إن سلطته موحدة، من دون

جدالات داخلية، وهو موجّه للمصير البشري.

في الأشكال «المهجورة الحديثة» للمجتمع المسرحي، لا يؤدّي الخورس هذا الدور الحرج بل يرتدي زيّ الفرقة المتآزرة لتقديم طقوس العبادة. وهذه حال استعراضات الهابنينغ* (Happenings) والتأديات* (per-formances) التي تستدعي نشاط الجمهور البدني أو المجتمعات المسرحية (المسرح الحي هو المثل النموذجي، لاستخدام مستمر، ولو أنه غير مرئي، لخورس في الحيّز المسرحي والاجتماعي).

☞ المشهد الشعبي، المؤتمن على الأسرار، سارد ملحمي.

كوريغرافيا (تصميم الرقص) ومسرح

CHORÉGRAPHIE (ET THÉÂTRE)

⊡ بالإنجليزية: *Choreography*؛ بالألمانية: *choreographie*؛ بالإسبانية: *coreographia*.

إن الفن الاستعراضي اليوم، يمحو الحدود ما بين المسرح الناطق والغناء والإيماء والمسرح الراقص (الرقص الممسرح)* (danse-théâtre) والرقص... إلخ كما يجب أن نكون متنبهين إلى النغم في الإلقاء أو إلى كوريغرافيا الإخراج، لأن كل أداء للممثل، وكل حركة على الخشبة، وكل تنظيم للإشارات، يملك بعداً كوريغرافياً. وبقدر ما تُعنى الكوريغرافيا بتنقلات الممثلين وحركاتهم، تُعنى أيضاً بإيقاع العرض* (rythme)، ومزامنة الكلمة والحركة، وكذلك بتوزيع الممثلين على الخشبة.

ولا يستعيد الإخراج حركات الحياة اليومية وظروفها كما هي، بل يؤسلبها ويجعلها منسجمة أو واضحة، وينسقها تبعاً لنظرة المشاهد، ويعمل عليها ويكرّرها، حتى يصبح الإخراج كما يقال «كوريغرافياً». وبريخت، المرتاب قليلاً بأمر الجمالية، كان يركّز على هذا التعديل في النسبوية، وعلى هذه الأسلبة المسرحية: «إن مسرحاً يستند كلياً إلى الحركة لن يتمكّن من التخلي عن الكوريغرافيا: أناقة الحركة، وحسن تحرك المجموعة، تكفيان لإنتاج عامل «التماسف»، كما أعطى الإبداع الإيمائي للحكاية عوناً قيماً» (*Petit Orga-non*, §73).

☞ حركة، إيمائية، جسد، تعبير.

📖 Hanna, 1979; Noverre, 1978; Pavis, 1996*b*.

حَولية

CHRONIQUE

⊡ بالإنجليزية: *chronicle play*؛ بالألمانية: *Chronik*؛ بالإسبانية: *crónica*.

الحَولية (*history* أو *Chronicle Play*) هي مسرحية مبنية على أحداث تاريخية، مودَعَة أحياناً في حولية مؤرخ كما عند هولينشد (Holinshed) (1577) في حولياته عن شيكسبير، و**الملك جون** (*King Jo-han*) (1534) عن جون بال (John Bale) التي تعتبر أول حولية. غير أن الأكثر شهرة لا تزال الحوليات الشيكسبيرية العشر، من **الملك جون** حتى **هنري الثامن**، التي تعطي صورة شاملة (فسيفسائية) لتاريخ إنجلترا، وصورة مركبة لأواخر عهد إليزابيث الأولى، بعد انتصار الإنجليز على أسطول الأرمادا الإسباني الكبير الذي كان لا يقهر (1588).

هذا النوع المبتكر من بال وشيكسبير، أيضاً من ساكفيل (Sackville) ونورتون (Norton) (*Gorboduc*, 1561)، وبرستون (Preston) (*Cambises*, 1569) ومارلو (Marlowe) (**إدوار الثاني**، 1593) (*Edward II*, 1593)،

تجدد في المسرحية التاريخية: شيلّر *Wal-lenstein, Marie Stuart*، وغوته *Egmont*، كما تجدّدَ اليوم في مسرح بريخت الملحمي (Galilée) أو في المسرح الوثائقي* (le théâtre documentaire). وأهمية هذا النوع في تناوله المباشر للتاريخ ومسرحته مع الاهتمام بدقته، وأيضاً بأخلاقيته المعاصرة. وعلى الرغم من شكلها الذي غالباً ما يكون كرونولوجياً (أي تراتبياً) وحدثياً، فإن حكايات الحوليات منظّمة بحسب وجهة نظر المؤرخ المسرحي وخطابه، ومُصاغة في شكلٍ مسرحي حيث يأخذ كل من الأدب والمسرحية حقّه.

استشهاد

CITATION

بالإنجليزية: *Quotation*؛ بالألمانية: *Zitat*؛ بالإسبانية: *cita*.

1- في الدراماتورجيا

إن الاستشهاد «في شكلٍ طبيعي» – بالنسبة إلى الشكل الدرامي للمسرح التوهّمي مُبْعَد عن الدراماتورجيا. فالممثل يجسد دوره ويدعنا نفكّر وكأنه يؤلّف نصّه لحظة تلفّظه به؛ وهو لا يلقي ما كتبه المؤلف المسرحي. إنه يعطينا الانطباع بأنه اقتطع جزءاً من الواقع وموضعاً وكلمات وتركها تعبّر عن نفسها. والاستشهاد الوحيد الظّاهر الذي تقبلته الدراماتورجيا الكلاسيكية هو الاستشهاد بالأمثال* (sentences) أو بكلمات المؤلفين* (mots d'auteurs) أو بآراء عامة متعلقة بشخصية معينة. إنها فرصة المؤلف لكي يمرّر عدداً من الصيغ الباهرة أو يوسع الجدال إلى درجة عالية من الشمولية. ومع ذلك فإن الاتفاق على أصل الخطاب عند الشخصية ليس مهمشاً إلى هذا الحدّ.

وبعكس ذلك، تظهر الدراماتورجيا الملحمية أصل الكلمة ومراحل بنائها من قبل المؤلف والممثلين. وعندها يتبيّن أن التمثيلية ليست سوى قصة واستشهاد داخل الجهاز المسرحي. «استشهد» يعني، في الواقع، استخرج فقرة من النص وأدخلها ضمن نسيج غريب. فالاستشهاد مرتبط، في آنٍ واحد، بنصه الكامل القديم وبالنص الذي يستقبله... وإن «احتكاك» هذين السردين ينتج منه عامل غرابة. والأمر نفسه بالنسبة إلى الدراماتورجيا «الاستشهادية». ونلاحظ:

النص المستقبل: الآلية المسرحية، الممثلون، العمل التركيبي للمؤلف المسرحي.

الاستشهاد: النص الذي يقال من قبل الممثلين، الإيمائية المكيّفة مع الشخصية المقلّدة، الحكاية المنوي عرضها. والتفريق بين المستشهَد به والمستشهِد ليس أبداً محجوباً لصالح الوهم. «استشهد» أي بقي على مسافة من نفسه.

2- في أداء الممثل

إن الممثل يعرض نصه كاستشهاد، لا سيما بالحركات، «عوضاً عن رغبته في إعطاء الانطباع بأنه يرتجل، يظهر الممثل فعلاً وكأنه «يلقي (يقول)» (Brecht, 1972: 396). ويتمّ الاستشهاد دائماً بفعل قَطْع، وتوقف للتدفّق الشفوي والحركي، وتدمير لتماسك النص والخيال. وعندما يتمّ هذا الأمر، يعرض الممثل الشخصية، كما يمكن أن تكون في صيغها المختلفة، أو أنه كممثل، سيتصرف ليظهرها، إذا أراد ممارسة المسرح... «إنه يعرض شخصية، فهو شاهد خلال محاكمة [...]. الممثل يتكلم في الماضي، والشخصية في الحاضر» (Brecht, 1951: 99).

3- في الإخراج

إن المرافعة الاستشهادية هي للمخرج الذي يباشر بإشارات ضمنية (أحياناً لا

يتمكّن الجميع من فكّ رموزها) وعمليات إخراج أخرى، وأساليب مختلفة، ولوحة رسم بلانشون (Planchon dans *Tartuffe*, Strehler dans *Il Campiello*, Grüber dans *Empedokles*, *Hölderlin lesen*). إن الاستشهاد (عندما لا يكون أداء بسيطاً أو طريقة لإظهار ثقافته) يربط المسرحية بعالم مختلف، ويعطيها بعداً جديداً، وغالباً ما يكون على «مسافة» معينة. إنه يفتح حقلاً سيميائياً واسعاً، ويكيّف النصّ بالولوج إليه. وفي منتهى الأحوال، يصبح مرآة للمسرحية المحالة باستمرار إلى معانٍ أخرى.

محاكاة ساخرة، تداخل النص.

Brecht, 1963; Benjamin, 1969; Compagnon, 1979.

ما يسترعي الانتباه
CLOU

بالإنجليزية: *climax*؛ بالألمانية: *Höhepunkt*؛ بالإسبانية: *punto culminante*.

هي لحظة، أو جزء من العرض يسترعي انتباه الجمهور ويشير إلى اللحظة الأكثر انتظاراً (مشهد للتمثيل* ((scène) à faire))، أو مشهد ممثل، أو فَذلكة في لعبة الإخراج).

الروامز في المسرح
CODES AU THÉÂTRE

بالإنجليزية: *theatrical codes*؛ بالألمانية: *Theaterkodes*؛ بالإسبانية: *códigos teatrales*.

1- روامز

لا نجد هذه الكلمة مطلقاً في صيغة المفرد، وإلا سنجافي الحقيقة، إذ ليس من وجود لرمز مسرحي واحد يشكّل مدخلاً إلى كل ما يقال وما يعرض على خشبة المسرح (كما أنه، من جهة أخرى، ليس من وجود للغة مسرحية). سيكون من السذاجة أن ننتظر من السيميائية* (sémiologie) اكتشاف رمز أو حتى عدة روامز مسرحية على مستوى تحجيم (أو تشكيل) العرض المسرحي إلى ترسيمة تكون صورة عنه. وتالياً، فإن الرمز هو قاعدة تقرن، اعتباطاً، ولكن بطريقة ثابتة، نظاماً بآخر (كما يقرن رمز الزّهر بعضَها ببعض المشاعر أو الرمزيات). هذا المفهوم لسيميائية الاتصالات* (com-munication)، سنفضّل عليه، بالنسبة إلى المسرح، مفهوم رمز غير محدد مسبقاً، وفي تغيير مستمر، ونجعل من الموضوع عملاً تأويلياً* (herméneutique).

2- صعوبات مفهوم الرمز المسرحي

أ- اعتراض مبدئي

في النقد الدرامي، غالباً ما يواجهنا الاعتراض الذي بموجبه، يكون تدوين روامز العرض (خلال عملية الإخراج) أو البحث عن روامز نهائية، تجميداً للعرض، على مدى قصير، والحكم عليها بالموت، وذلك بتوقيف مسارها في رسم واحد دالّ. والمعارضة هي على مستوى دحض مقاربة وضعية وجدّ محورية حول الرسالة المسرحية المفهومة كمجموعة إشارات مرسلة ومتلقاة بوضوح، مثل إشارات السير. في المقابل، هناك مقاربة أكثر ليونة في الروامز ومنظور أكثر تأويلية* (herméneutique) لتفسير العرض لن يفقدا اعتبار المسيرة السيميائية، بحجّة أنها ستجمّد حدثاً* (événement) المسرحية.

ب – صعوبة الروامز

ليس هناك من تصنيف نموذجي يفرض نفسه على آخر. في حين أنه من المفيد دراسة الروامز المختصة بالمسرح (خاصية* (spéci-ficité) مسرحية) والروامز المشتركة مع أنظمة

أخرى (رسم، وأدب، وموسيقى، وسرد) في شكل مستقل. إلا أن الرمز الأيديولوجي يطرح مشكلة دقيقة، بما أنه بطبيعته يصعب تفكيكه، وبما أنه يشرك عناصر فنية وثقافية ومعرفية من النص ومن الخشبة. فالروامز «المختصة» بالأثر (ذي اللغة الفردية) تتحكّم بالوظيفة الداخلية للعرض فقط.

إن التمييز الآتي بين «الروامز متخصصة، وروامز غير متخصصة، وروامز مختلطة» ليس إلا تصنيفاً من مجموعة تصانيف أخرى بحسب معيار الخاصية* (spécificité) المسرحية.

• روامز محدّدة

1- الروامز في العرض الغربي، مثلاً: الخيال، والخشبة كمكان معدّ للحدث، والجدار الرابع* (quatrième mur) يخفي الفعل وينفتح على جمهور فضولي.

2- روامز مرتبطة بنوع أدبي أو لَعِبي، أو بحقبة، أو بأسلوب أداء.

• روامز غير محدّدة.

وهي موجودة في موضع آخر غير المسرح والمشاهد، حتى الذي يجهل كل شيء عن المسرح يحملها معه خلال العرض:

- روامز ألسنية.
- روامز نفسية: كل ما هو ضروري لإدراك جيد للرسالة.
- روامز أيديولوجية وثقافية: معروفة في شكل سيئ جداً، وتالياً، يصعب تشكيلها، غير أن هذه الروامز هي الشبكة التي من خلالها ندرك العالم ونقيمه (Althusser, 1965: 149-151). (اجتماعي نقدي* (sociocritique)).

• روامز مختلطة

هي نموذج الرمز الذي يشكل مفتاح الروامز المحددة والروامز غير المحددة المستعملة في العرض. وكذلك بالنسبة إلى الإيمائية، إذ من المستحيل فصل ما في الحركة عمّا هو خاص بالممثل وما فيها من اصطناعية وبناء (وتالياً ما هو خاص بالمسرح). بكلمة واحدة، إن الحركة - تماماً كما العرض بأكمله تلعب باستمرار على جدولين: واقع مقلد، بما يحمله من مؤثرات، وإيماء من جهة، وبناء فني، أو نسق مسرحي من جهة أخرى.

د- تدوين الروامز والاصطلاح المسرحي

من الأكيد أن ثمّة اصطلاحات* (conven-tions) مسرحية كثيرة تختصر في مجموعة روامز، وخصوصاً بالنسبة إلى أشكال العرض النموذجية أو الشكلية (أوبرا دو بيكين (Opéra de Pékin)، ورقص كلاسيكي، ومسرح النو (Nô)... إلخ). وعندها يكون من السهل تعريف الاصطلاح المذكور وتحديده بمجموعة قواعد لا تتغير. لكن ثمة اصطلاحات أخرى ضرورية أيضاً لإنتاج العرض، تكون أحياناً إما «غير مدركَة» وإما جد آلية حتى تكون ملاحظة (قانون المنظور)، تآلف أنغام، وعلامات أيديولوجية تدير عملية الإخراج، واصطلاحات ضرورية لإدراك جمالية العرض، وبفضلها نعيد بناء عالم درامي، انطلاقاً من بضع إشارات.

📖 Barthes, 1970; Helbo, 1975, 1983; Eco, 1976; de Marinis, 1982.

تماسك

COHÉRENCE

🔄 من اللاتينية: *cohaerentia, cohésion*؛

بالإنجليزية: *coherence*؛ بالألمانية: *Kohärenz*؛ بالإسبانية: *coherencia*.

هو التناغم وعدم التعارض بين مجموعة عناصر. ويكون النص متماسكاً (بالمعنى السيميائي للكلمة) عندما تكون العوالم

هي نفسها، وتستمر العلاقات بين العروض الأساسية والنهائية (يراجع: Adam, 1984: 15)، وعندما نصبح على مستوى دمج الإشارة «بنظام تفسير كلي» (Corvin, 1985: 10).

1- التماسك الدراماتورجي

تتميز الدراماتورجيا الكلاسيكية بوحدة متينة وتجانس الأدوات المستعملة وتركيبها، وتشكّل الحكاية* (fable) وحدة مركبة منطقياً وعضوياً في بناء الحدث. إن وحدة المكان والزّمان تقود السرد بأكمله إلى مادة متجانسة ومستمرة. والحوار هو سلسلة مقاطع طويلة أو إجابات مرتبطة في ما بينها بوحدة موضوعية: من غير المفروض وجود «كلام بلا رابط»، بحيث تنزلق تدريجياً من موضوعٍ إلى آخر ويبقى الأسلوب موحد الشكل تقريباً. ويستثنى ما ليس له هدف واضح، أو المناقشات التي لا موضوع لها أو لا علاقة لها بالحالة. ويتحمّل الممثّل تناقضات المسرحية ويعرضها في وعيه الموحّد. إنه يتطابق على الوجه الأكمل مع النزاع* (conflit)، والجدل الذي يجعله في مواجهة الآخرين مقابل سواه ليس إلا جدلاً مجرداً من الضّمائر التي تتواجه وتزول في الأيديولوجيا والأخلاق المتماسكة، لا المشكوك فيها، وفي الضّمير المركزي للمؤلف.

إن التماسك الدراماتورجي هو نتيجة رؤيا موحدة لنزاعات الضّمائر بين الأبطال أو داخل بطل ما. ويرتبط التماسك بسرد نستطيع قراءته من دون صعوبة، ومن دون صدمات، وتبعاً لمنطق الأفعال، ولنظام سرد متوافق مع النموذج الاجتماعي الثقافي الخاص بمجتمع معيّن.

2- تفكّك دراماتورجي

وعلى النقيض، فإن الدراماتورجيا ما بعد الكلاسيكية أبطلت هذا البحث عن الوحدة بأي ثمن. فالفعل لم يعد مستمراً أو منطقياً، ولكنه أصبح مجزّأً ومن دون ترسيمة توجيهية؛ فقد فَقَدَ معنى المكان والزمان؛ ولم يعد هناك وجود للشخصية التي استبدلَت بأصوات وخطابات متباينة. وهذا التشتيت ليس فيه أي ضرورة شكلية للحرية في استعمال المكان والزّمان والحيِّز. إنها النتيجة المنطقية لمعاينة نهاية وعي البطل الموحد والحر. وبفقدان الوحدة في الفعل، مع عدم التوافق مع المؤلف، ستبدو الحكاية مجزّأة وغير متواصلة، وأحياناً منظّمة من قبل راوٍ في حوزته مفتاح تحليل المجتمع، كما عند بريخت، حيث تعطى للمشاهد معظم الأحيان لإعادة بنائه الجزئي.

3- تماسك الخشبة

إن الحيز المسرحي قادر أيضاً على إقامة تماسك بين الأمكنة الممثلة. ففي إمكانه تمثيل جميع الأدوار المتخيّلة، وأن يتغير في لمحة بصر بحسب شروط الأداء. ولكن اتفاقية أخرى تريد المحافظة على هويتها وتماسكها ما إن تنتظم الخشبة في حالتها، وأن يوسم كل ما يظهر عليها بالكيفية (modalité) نفسها: بهذا المعنى، تجانس الخشبة بشكل كلّي الحدث الممثل؛ فالشخصيات التي تحاذي بعضها تتطوّر في عالم منظّم بالقوانين نفسها؛ وتبادلها يتمّ في مخطط واحد. ويفضي انتهاك هذا القانون، من ناحية أخرى، إلى أثر مضحك (كما عند يونسكو، وحتى قبله عند موليير في *Amphytrion*).

4- تماسك العرض

إن تماسك النص الاستعراضي المبهر* (spectaculaire) (للإخراج) يقوم قبل كل شيء، على التماسك الدراماتورجي الذي يجب أن يكون مصدر إيحاء. غير أن لعملية الإخراج القدرة على إبراز التماسك/ التفكّك المقروء في النص أو رفضه، وخصوصاً على

إقامة تماسكها الخاص (استفتاء* -question naire). إن إخراجاً متماسكاً لا ينتج أية إشارة خارجة عن إطار التحليل الدراماتورجي. وهو يسهّل مهمة المشاهد بربطه عناصر متجانسة. السمة العامة نفسها في عناصر الديكور، لأداء التجانس، ووقت الأداء الذي يحافظ عليه ثابتاً، وطريقة متناغمة في بناء الحدث والتأديات المسرحية... إلخ.

كما أن إخراجاً غير متماسك (بمعنى غير سلبي: من الممكن أيضاً أن يكون هذا اللاتماسك غير مقصود) يضلل، بشكل عكسي، الجمهور، وذلك «بتشتيته» المعنى في كل الاتجاهات، ما يجعل الأداء العام مستحيلاً.

ويصلح التماسك لترتيب مختلف الأنظمة الدالة، والطريقة التي تنشأ فيها مدلولات مماثلة، لا بل زائدة. عندما يكون هناك تحول بين هذه الأنظمة، يأخذ عدم التماسك دائماً معنىً ملائماً. إن الإدراك الحسي للتحولات يفيد عن الإيقاع* (rythme) والإخراج. وإدراك تكتيكية تماسك/ تفكّك يلقي الضوء على خطاب الإخراج وتنظيم النص الاستعراضي (Pavis, 1985*e*).

إن مفهوم تماسك/ تفكّك هو نوع من التلقي* (réception) كما أنه نوع من الإنتاج* (production). فهو منتَج من قبل عملية الإخراج كمشروع له معنىً، ولكن في الدرجة الأخيرة للمشاهد المقدرة على بنائه، انطلاقاً من إشارات في العرض [المسرحي]. فعلى المشاهد أن يكتشف في أنظمة العرض الدالة وحدة أو تبايناً. وفهم اندماج الأنظمة المسرحية المختلفة يعطيه إمكانية موافقة أو معارضة لبعض الدلالات، وبناء مواضيع مكانية* (isotopies) من القراءة، للعرض بأكمله. باختصار، إنه تأسيس لتماسكه الخاص من القراءة، انطلاقًا من أنظمة دلالات يمكن أن تبدو مفكّكة.

ومفهوم الترابط جدلي في الشكل بارز ولا وجود له إلا بمقابلة مع مفهوم التفكّك: «كل نص»، وتالياً، كل عملية إخراج هي لعبة مستمرة بين التماسك والتفكّك، وبين القانون وخرقه. وهو موضوع، كما في كل سرد، في «نظام السرد المهيمن»، ويهدف المشاهد «إلى فرض أسلوب جلاء العالم المطروح كتماسك مستمر ومحلل للروامز». إن نجاح التماسك، يصلح، مع ذلك، كما يبين أدورنو، بما خصّ الآثار الأدبية الحديثة والعبثية: «الأثر الذي ينفي بقوة المعنى، وهو مربوط بهذا المنطق من التماسك نفسه والوحدة نفسها اللذين كانا قديماً يذكّران بالمعنى» (Adorno, 1970: 231; fr. 1974: 206). وقد يحصل ألا يتحقق التماسك في ذهن المشاهد إلا بعد فترة طويلة من العرض، وكأن المسرح هو أخطبوط «التطهّر» و«المحاكاة» وينتهي دائمًا بجذبنا إلى عالمه.

☞ السيميائية، عملية سيامية، وحدات، حشو.

إلصاق

COLLAGE

🔄 بالإنجليزية: *collage*؛ بالألمانية: *Collage*؛ بالإسبانية: *colage*.

الكلمة مأخوذة من عالم الرسم بعد أن أدخلها الفنانون التكعيبيون، ثم المستقبليون والسرياليون، لتنظيم تطبيق فني. وتعني التقريب بالإلصاق بين عنصرين أو مادتين مختلفتين أو بين عناصر فنية وعناصر حقيقية.

1- الإلصاق هو ردّ فعل إزاء جمالية الفن التشكيلي المؤلف من مادة واحدة، والذي يحتوي على عناصر منصهرة بتناغم داخل شكل أو إطار محدّد. إنه يعمل على المواد، ويجعل العملَ الشعري في صنعها موضوعياً، ويتمتع بالمقاربات الجريئة والمثيرة لتراكيبها.

الإلصاق يعمل على دلالات الأثر، أي على ماديته. فوجود مواد غير ثمينة وغير منتظرة تضمن الافتتاحية الدالة على الأثر، وتجعل من المستحيل اكتشاف نظام أو منطق (وبالعكس، فإن المونتاج (التوليف) يقابل تتابع لقطات منحوتة في النسيج نفسه وتنظيمه المتباين ويكون معبراً).

وإلصاق أجزاء وأغراض ببعضها هو أسلوب في ذكر مؤثّر أو لوحة سابقة. لهذا **الفعل الاستشهادي (citationnel) وظيفة، ذاتية النقد، لأنه يشطر الغرض ومعانيه، وكذلك المخطط الفعلي، والمسافة*** (distance) الفاصلة بينهما.

2- إن ميزات الإلصاق كلها في الفنون التشكيلية تصلح للأدب وللمسرح (كتابة وإخراجاً). فبدلاً من أثر «عضوي» مؤلف من قطعة واحدة، يلصق المؤلف المسرحي قطعاً من نصوص مأخوذة من عدة لوازم: مواد صحفية، ومسرحيات أخرى، تسجيلات صوتية... إلخ. إن دراسة أساليب الإلصاق ممكنة، مع أن نَمْذَجَتها عسيرة. وانطلاقاً من محور استعارة/كناية، نحدد الحركة التي تقرّب، من حيث الموضوع، الأجزاء الملصقة، أو التي تبعد الجزء عن الآخر. وحتى لو كانت هذه الأجزاء تتناقض في مضمون الموضوع أو في ماديّتها، فإنها مرتبطة دائماً بالبحث عن الإدراك الفني للمشاهد. وانطلاقاً من هذا الإدراك الأساسي أو الثانوي، يتوقف نجاح هذا الإلصاق.

أ- إلصاقات دراماتورجية

هي عملية بحث عن نصوص أو عناصر أداء مسرحي من مصادر مختلفة: إدخال نصوص نظرية ومقدمات، وتعليقات على المسرحية (يراجع: Mesguich مدخل في «هاملت» (1977) مقابلة مع غودار (Godard) وحديث لـ هيلين سيكسو (Hélène Cixous)؛ ب. شيرو (P. Chéreau) مشكّلاً فاتحةً انطلاقاً من نصوص عدة لماريفو ومن إخراجه «الشجار» (*La dispute*)؛ ر. بلانشون (R. Planchon) معيداً تأليف *Ses Folies bourgeoises* بكاملها؛ أ. بيزو (A. Bézu) جامعاً مقابلات مع درّاجين في سباق ليصف عالم **«الحلقة الكبيرة»** (*La Grande Boucle*) (1996).

ب- إضافات شفوية

وهي كناية عن تجميع بقايا حوارات أو أصوات (مثلاً: روبرت ويلسون في **رسالة إلى الملكة فكتوريا*** (*Letter to Queen Victoria*)؛ وتكرر «الكلام بلا رابط»: متعلق **بمواضيع مسرح العبث*** (absurde) **وإلصاق** قوالب عصرية **في خليج نابولي** (*La Baie de Naples*) لـ جويل دراغوتين (Joël Dragutin).

ج- إلصاق في الديكور

وهو بحث صوري سوريالي يبرز غرضاً في غير موضعه. بلانشون، ك. م. غروبر (K.M. Grüber). تقارب بين عناصر مسرحية مختلفة: الدراجة الهوائية، والخيمة على المنبر المائي في **اختفاءات** (*Disparitions*) (1979) ر. دومارسي (R. Demarcy) وت. موتّا (T. Motta).

د- إلصاق أساليب أداء

وهو عبارة عن محاكاة ساخرة لعدّة أساليب أداء (طبيعية أو هزلية مبتذلة.... إلخ). تبديل النص والإيمائية التي ترافقه. ويجب التمييز ما بين إلصاق المواد المتنافرة (أداء، سينوغرافيا، موسيقى، نص... إلخ) من جهة، ومن جهة أخرى من التهجين والتهجّن اللغوي اللذين يؤلفان إنتاجاً جديداً. (مسرح متداخل الثقافات *(Théâtre interculturel)).

استشهاد، تداخل النصوص، أداء، عكس الأداء، دراماتورجيا، تماسك.

Revue d'esthétique, 1978: no. 3-4; Bablet (éd.), 1978.

الكوميديا الإسبانية

COMEDIA

بالإنجليزية: *Comedia*؛ بالألمانية: *Comedia*؛ بالإسبانية: *Comedia*.

إنها نوع درامي إسباني بدأ في القرن الخامس عشر.

وهي تقسم زمنياً إلى ثلاثة أيام. وتدور مواضيعها حول مسائل الحب والشرف والإخلاص الزوجي والسياسة. هذا، عدا عن الأنواع التقليدية للكوميديا، نميّز:

- La *comedia de capa y espada* (كوميديا العباءة والسيف) التي تظهر نزاع النبلاء والفرسان.

- La *comedia de caracter* (كوميديا الطبع *(caractère)).

- La *comedia de enredo* (كوميديا الحبكة *(intrigue)).

- La *comedia de figuron* (كوميديا هجائية): التي تعطي صورة كاريكاتورية عن المجتمع.

الكوميديا

COMÉDIE

من اليونانية: وهي أغنية طقسية تنشد خلال الموكب على شرف الإله ديونيزوس؛ *komedia*.

بالإنجليزية: *Comedy*؛ بالألمانية: *Komödie*؛ بالإسبانية: *comedia*.

في المعنى الأدبي القديم، الكوميديا تعني كل مسرحية، بمعزل عن نوعها، (تمثيل الكوميديا، فرقة الكوميديا الفرنسية (La Comédie Française)، ألّف راسين مسرحية اسمها **باجازيت** (*Bajazet*)، (Mme de Sévigné).

1- أصولها

تقليدياً، نعرّف الكوميديا بمعايير ثلاثة تجعلها متناقضة مع المأساة: فالشخصيات **تنحدر من طبقة اجتماعية متواضعة، وحَلّ العقدة مبهج، وغايتها النهائية إطلاق الضّحكة** عند المشاهد. وبما أن الكوميديا تقوم على «تقليد أشخاص دونيين» (أرسطو)، فليس **عليها أن تستمدّ مواضيعها من عمقٍ تاريخي أو ميثولوجي؛ إنها تكرّس نفسها لواقع الناس** الدونيين، اليومي والعادي: ومن هنا قدرتها على التكيّف مع المجتمعات جميعها، وتنوّع مظاهرها اللامتناهية، وصعوبة استنتاج نظرية متماسكة. وفي ما يتعلق بحلّ العقدة، لن يكون هناك ترك جثث أو ضحايا بائسة على الخشبة، بل سينْفذ دائماً إلى نتيجة متفائلة (زواج، مصالحة، عرفان). وتكون ضحكة المشاهد أحياناً تواطؤاً، وأحياناً أخرى ترفّعاً: فهي تحميه من الحزن المأساوي بتوفيرها له نوعاً من «التخدير العاطفي» (Mauron, 1964: 27). ويشعر الجمهور بأنه محمي بغباء الشخصية الهزلية وعجزها؛ فيتصرّف بإحساس التفوّق على آلية المغالاة، وأيضاً بإحساس التباين أو المفاجأة.

إن الكوميديا اليونانية التي ظهرت متزامنة مع المأساة، وبعدها كل مسرحية هزلية، هي القرين والنقيض للآلية المأساوية، لأن «النزاع المشترك بين المأساة والهزلية هو عقدة أوديب» (Mauron, 1964: 59). «المأساة تلعب على ضيقنا النفسي وقلقنا العميق، والكوميديا تلعب على آليات دفاعنا ضد ما

يحزننا» (36 :1964). وتالياً، يجيب النوعان عن التساؤل البشري نفسه، والعبور من المأساوي إلى الهزلي (كعبور حلم المشاهد الحزين «المشلول» إلى ضحكة تنفيسية) يؤمن بدرجة الاستثمار العاطفي للجمهور، ما يدعوه ن. فراي (N. Frye) الأسلوب التهكّمي: «التهكّم، بابتعاده عن المأساوي، يبدأ بالظّهور في الكوميديا» :Frye, 1957) (285. وينتج هذا التحرك بنىً جِدّ مختلفة في كلتا الحالتين الآتيتين: بقدر ما تتصل المأساة بسلسلة إلزامية وضرورية من الدوافع التي تقود أبطال المسرحية والمشاهدين إلى حلّ الحبكة من دون أن يكون بإمكانهم «التراجع»، تحيا الهزلية من الفكرة المفاجئة، ومن تغيّرات الإيقاع، ومن المصادفة، ومن الإبداع الدراماتورجي والمسرحي. وهذا لا يعني، في كل مرة، أن الكوميديا تنتهك دائماً نظام المجتمع وقيمه، وفي الواقع، إذا كان النظام مهدداً بالعيب الهزلي للبطل، فالنتيجة تتكفّل بتذكير هذا الأخير بالنظام، وأحياناً بمرارة، وبإعادة دمجه في القانون الاجتماعي المهيمن (انتقاد النفاق، الخداع، تسويات التراضي... إلخ).

وتحَل التناقضات أخيراً بنمط ممتع (أو حاد) ويعود العالم فيجد توازنه. ولم تقم الكوميديا سوى بإعطاء التوهّم بأن الأسس الاجتماعية من الممكن أن تكون مهددة، ولكن «كان هذا فقط للضّحك». وهنا أيضاً، إعادة بناء النظام والنهاية السعيدة يجب أن يمرّا أولاً بلحظة تردد، حيث يبدو كل شيء وكأنه خسارة عند الناس الطيبين، «نقطة موت شعائري» (Frye, 1957: 179)، تنتهي لاحقاً إلى النتيجة المتفائلة والحل النهائي.

2- مسرحية هزلية

المسرحية الهزلية تبحث عن إثارة البسمة. بالنسبة إلى الكلاسيكية الفرنسية، الهزلية، بتناقضها مع المأساة والدراما (القرن الثامن عشر)، تظهر شخصيات من وسط غير أرستقراطي، في مواقف يومية، تنتهي دائماً بالتخلّص من مأزق. ويعطي مارمونتيل تعريفاً عمومياً جداً، ولكنه كامل ووافٍ: «بأن المسرحية الهزلية هي تقليد الطباع والعادات وتفعيلها، وكيف تجعلها مختلفة عن المأساة وعن القصيدة البطولية، وتقليد في الفعل وكيف يجعله مختلفًا عن القصيدة الإرشادية الأخلاقية وعن الحوار البسيط» -1787, ar) .ticle «Comédie»)

وتخضع الكوميديا للسلطة الذاتية: «بالضّحك الذي يصهر ويحتوي كل شيء، يؤمن الفرد انتصار الذاتية التي، على الرغم مما يمكن أن يصيبها، تبقى دائماً واثقة من نفسها» .(Hegel, 1832: 380)

«ما هو مضحك [...] هو الذاتية التي تدخل هي نفسها التناقضات في تصرّفاته، ومن ثم حلّها، في حين تبقى هادئة وواثقة من نفسها» (Hegel, 1832: 410).

3- التعابير الأقصر في الكوميديا

تمرّ الحكاية في الكوميديا بمراحل «توازن وعدم توازن، ثم توازن من جديد». وتفترض الكوميديا مسبقاً رؤيةً مغايرة، بل مضادة للعالم: العالم الطبيعي، يكون عموماً انعكاساً لعالم الجمهور المشاهد، ويدين ويسخر من العالم غير الطبيعي، ومن شخصياته المختلفة حكماً، ومميزة في غرابتها، وتافهة، وتالياً هزلية. هذه الشخصيات هي بالضّرورة مبسطة وعمومية، لأنها تجسد بطريقة محددة وتربوية عيباً أو رؤية غير اعتيادية للعالم. والفعل الكوميدي، كما لاحظ أرسطو سابقاً (فن الشعر الفصل 5) لا يحمل على استنتاج ويمكنه تالياً أن يكون مبتكراً من كل المسرحيات. إنها تنقسم في شكل نموذجي إلى سلسلة عقبات وتقلبات في

الأوضاع. محركها الأساسي هو الـ«كيبروكو»* (اللبس) (quiproquo) أو الاحتقار.

إن الكوميديا، خلافاً للمأساة، تتأقلم بسهولة مع مؤثرات «التماسف»، وتحاكيها بتهكّمية خاصة، مبينة طرحها ونمط خيالها، بشكلٍ تكون فيه هذا النوع الذي يمثل وعياً كبيراً للذات، ويعمل غالباً كلغة التقعيد* (mé-talangage) النقدية وكمسرح في المسرح* (théâtre dans le théâtre).

📖 Voltz, 1964; Olson, 1968*b*; Chambers, 1971; Pfister, 1973; Issacharoff, 1988; Corvin, 1994.

الكوميديا الراقية والكوميديا الوضيعة

COMÉDIE (HAUTE ET BASSE...)

🔄 بالإنجليزية: *comedy (high and low)*؛ بالألمانية: *Konversationstück, Schwank*؛ بالإسبانية: *comedia (alta y baja...)*.

إنها التمييز بحسب نوعية الطرائق الهزلية (هكذا بالنسبة إلى الكوميديا اليونانية، وكذلك بالنسبة إلى التطوّر المسرحي اللاحق). وتستخدم الكوميديا الوضيعة أساليب الهَرج، والهزل المرئي من خلال التعبير الجسدي (هفوة مفاجئة* (gag)، والتهريجات البذيئة* (lazzis)، وهزلية القرع بالعصي)، بينما تستخدم الكوميديا الراقية أو الكوميديا الكبيرة أفكاراً مرهفة في الكلام، وتلميحات، وحذلقة كلامية، ومواقف جدّ فَكِهة. إن كوميديا الأمزجة التي يعود أصلها إلى بِن جونسون (Ben Johnson)، مؤلّف *Every Man in His Humour* (1598)، هي النموذج الأولي للكوميديا الراقية الموكل إليها توضيح الأمزجة المختلفة في الطبيعة البشرية المعتبرة كحصيلة معطيات نفسية. الهرج أو التهريج المرح ينتميان إلى الكوميديا الوضيعة التي تؤدّي إلى ضحك صادق؛ في المقابل إن «الكوميديا الراقية» لا تدعو غالباً إلا إلى ابتسامة، وتميل إلى الجدية، والوقار» (Mauron, 1964: 9).

الكوميديا القديمة

COMÉDIE ANCIENNE

🔄 بالإنجليزية: *Antique Comedy*؛ بالألمانية: *antike komödie*؛ بالإسبانية: *comedia antigua*.

في المسرح اليوناني (القرن الخامس ق. م.)، كانت الكوميديا القديمة المشتقة من احتفالات الخصب على شرف ديونيسوس، هجاءً عنيفاً، وسياسياً، وكانت مبتذلة وفاحشة في أغلب الأحيان (كراتيس (Cratès)، كراتينوس (Cratinos)، وخصوصاً مع أرسطوفان).

كوميديا الجوارير

COMÉDIE À TIROIR

🔄 بالإنجليزية: *Episodic Play*؛ بالألمانية *schubladenstück*.؛ بالإسبانية: *comedia de folla*.

تقدّم كوميديا الجوارير سلسلة اسكتشات أو مشاهد قصيرة، ومنسوجة حول موضوع واحد، وينتج منها تنوّعات لنزاع واحد، بتكاثر المَشاهد التي تسعى لكي تصبح مستقلة. والغاضبون (*Les Fâcheux*) لموليير هي المثل الأشهر عن شخصية الإنسان المزعج في مجتمع القرن السابع عشر.

كوميديا الباليه

COMÉDIE-BALLET

🔄 بالإنجليزية: *Ballet comedy, Comic Ballet*؛ بالألمانية: *ballettkomödie*؛ بالإسبانية: *comedia ballet*.

هي كوميديا تدخل رقص الباليه في سياق المسرحية وكفواصل ترفيهية مستقلّة بين المَشاهد أو الفصول (يراجع موليير ولولي).

ونميل إلى اعتبار الباليه عنصراً ثانياً، إن لم يكن ثانوياً، وكفاصل ترفيهي زخرفي، مع بقاء نص الكوميديا على أصله. ولكن بعض الباليه يحتوي على عناصر درامية، قائمة على حوار، وممثلة. ويختار المؤلف المسرحي أحياناً، كما موليير في «الغاضبون» (*Les fâcheux*)، ربط الباليه بالحبكة: «كي لا نقطع أبداً سياق المسرحية (البناء الدرامي) بأساليب الفواصل الترفيهية هذه، ونرى أن نَقرنهما بالموضوع بأفضل ما يمكننا، وألا نجعل من الباليه والكوميديا إلا وحدة متماسكة»(المقدمة).

وتقوم كوميديا الباليه عادةً على دخول متوالٍ لفرقة الباليه، وعبور راقص يشكّل سلسلة لا تتوقّف من مشاهد متتابعة، بحسب مبدأ مسرحية الجوارير.

📖 Mc Gowan, 1978.

كوميديا البورلسك (مهزأة)
BURLESQUE COMÉDIE

🔄 بالإنجليزية: burlesque comedy؛ بالألمانية: *burleske komödie*؛ بالإسبانية: *comedia burlesca*.

هي كوميديا تقدّم سلسلة حوادث عابرة هزلية وممازحات مضحكة* -bur (Burlas) lesques، تحصل مع شخصية غريبة الأطوار ومهرجة (مثلاً: *Dom Japhet d'Arménie* de Scarron).

كوميديا الطِباع (كوميديا السمة)
COMÉDIE DE CARACTÈRE

🔄 بالإنجليزية: *Character Comedy*؛ بالألمانية: *charakterkomödie*؛ بالإسبانية: *comedia de carácter*.

ترسم كوميديا الطباع* (caractère) بدقة كافية شخصيات بمواصفاتها النفسية والأخلاقية. وتبلغ حداً معيناً من التوازن باقتراحها معرض صور لا يحتاج مطلقاً إلى حبكة وحدث وحركة مستمرة لكي يتحقق. وقد ازدهر هذا النوع في القرن السابع عشر الفرنسي وبداية القرن الثامن عشر، تحت تأثير «طباع» لابروبير (les *caractères* de La Bruyère).

كوميديا العادات
COMÉDIE DE MŒURS

🔄 بالإنجليزية: *Comedy of Manners*؛ بالألمانية: *Gesellschaftskomödie*، *Sittenkomödie*؛ بالإسبانية: *comedia de costumbres*.

إنها تدرس تصرّف الإنسان في المجتمع، والاختلافات الطبقية والبيئة والطبع (مثلاً: إنجلترا في القرنين السابع عشر والثامن عشر. كونغريف (Congneve)، وشيريدان (Sheridan)، وموليير، ودانكور (Dancourt)، ولوزاج (Lesage)، ورينيار (Regnard)، في القرن التاسع عشر الدراما الطبيعية).

كوميديا الصالونات
COMÉDIE DE SALON

🔄 بالإنجليزية: *Drawing-Room Play*، *High Comedy*؛ بالألمانية: Salonstück، konversationsstück؛ بالإسبانية: comedia de salón.

هي مسرحية تُظهر غالباً شخصيات تتناقض في صالة برجوازية. الهزل فيها شفهي فقط، ولطيف ويبحث عن الكلمة الجيدة أو عن كلمة المؤلف* (le mot d'auteur). ويقتصر الفعل على تبادل أفكار أو شواهد أو فظاظة مصاغة في بشكل ملطف (مثلاً: Wilde، Schnitzler, Maugham).

كوميديا المواقف

COMÉDIE DE SITUATION

بالإنجليزية: *situation comedy*؛ بالألمانية: *Situations-komödie*؛ بالإسبانية: *comedia de situaciones*.

هي مسرحية تتميز بإيقاع سريع للفعل وتعقيد للحبكة، أكثر من تميّزها بعمق الطباع المرسومة كما بالنسبة إلى كوميديا الحبكة* (comédie d'intrigue)، وتنتقل من دون توقف من حالة إلى أخرى، بما أن عنصر المفأجاة واللبس والحادث المفاجئ هي الآليات المفضّلة (مثلاً: كوميديا الأخطاء لشيكسبير *La Comédie des erreurs* de Shakespeare).

كوميديا الأمزجة

COMÉDIE D'HUMEURS

بالإنجليزية: *Comedy of Humours*؛ بالإسبانية: *comedia de humores*.

نشأت كوميديا الأمزجة (Comedy of Humours) في حقبة شيكسبير وبن جونسون (Every Man out of His Humour, 1599). ونظرية الأمزجة، القائمة على الإدراك الطبي للأمزجة الأربعة التي تنظّم السلوك البشري، تهدف إلى خلق شخصيات نموذجية محددة نفسياً. وتتصرف تبعاً لمزاج، وتحافظ على تصرفها مماثلاً في جميع الظروف. يقرب هذا النوع من كوميديا الطباع التي تنوع معايير التصرفات بقياسها على أحوال اجتماعية واقتصاديةوأخلاقية.

كوميديا الأفكار

COMÉDIE D'IDÉES

بالإنجليزية: *comedy of Ideas*؛ بالألمانية: *Ideenkomödie*؛ بالإسبانية: *Comedia de ideas*.

هي مسرحية تناقش فيها بطريقة ظريفة أو جدّية أنظمة أفكار وفلسفات عن الحياة (مثلاً: برنارد شو (Bernhard Shaw)، ووايلد (Wilde)، وجيرودو، وسارتر).

كوميدياالحبكة

COMÉDIE D'INTRIGUE

بالإنجليزية: *comedy of intrigue*؛ بالألمانية: *Intrigenstück*؛ بالإسبانية: *comedia de intriga*.

إنها تتعارض مع كوميديا الطباع* (la comédie de caractère). فالشخصيات مرسومة بطريقة متقاربة، والارتدادات المتعددة للحدث تقدّم التوهّم بحركة مستمرة.

(*Les Fourberies de Scapin, Le Marchand de Venise*).

كوميدياالأبطال

COMÉDIE HÉROÏQUE

بالإنجليزية: *Heroic Comedy*؛ بالألمانية: *heroische komödie*؛ بالإسبانية: *comedia heroica*.

1- إنها نوع متوسط بين المأساة والكوميديا والكوميديا البطولية، تضع في حالة خصام شخصيات من طبقة رفيعة، في حدث ينتهي إلى حل سعيد، حيث لا «نرى أي خطر، يقودنا إلى الشفقة أو الخوف» وحيث «جميع الممثلين [...] هم ملوك أو من أكابر إسبانيا» (Corneille, "préface" de *Don Sanche d'Aragon*, 1649).

وهي مستوردة من إسبانيا لوبي دو فيغا مع روترو (Rotrou) وكورناي وقد شكّلت نوعاً جديداً في فرنسا مع كورناي، وفي إنجلترا، نحو 1660-1680 مع درايدن (Dryden, *The Conquest of Granada*, 1669).

وأصبحت التراجيديا بطولية عندما أفسح في المجال للمقدّس والمأساوي أمام علم النفس وأمام التسوية البرجوازية. يجهد السيد (*Le Cid*) مثلاً في التوفيق بين علم النفس والفردية ومبرّر وجود السلطة.

2- إن البطولية في الكوميديا أو في المأساة تتجلّى بنبرة وأسلوب مرتفعين جداً، وبنُبل في الأفعال، وبسلسلة من النزعات العنيفة (حرب، وخطف، واغتصاب)، وبغرابة الأمكنة والشخصيات، وبموضوع مشهور وبأبطال مدهشين: «قامت شهرة البطولية على أسمى فضائل الحرب» (Le Tasse, *Du poème héroïque*).

3- إن الكوميديا البطولية هي محاكاة ساخرة بأسلوب بطولي، ووصف للأفعال النبيلة والجدية بعبارات مبتذلة. فهي تقرب من السخري* (burlesque) والمبتذل* (grotesque).

كوميديا دامعة

COMÉDIE LARMOYANTE

بالإنجليزية: *Melodrama*؛ بالألمانية: *Rührstück, Trauerspiel*؛ بالإسبانية: *Comedia lacrimógena*.

إنها نوع يعادل الدراما البرجوازية في القرن الثامن عشر (ديدرو، ليسينغ)، والتي تستمد مواضيعها من الحياة اليومية للعالم البرجوازي، وتثير العاطفة، لا بل دموع الجمهور.

كوميديا سوداء

COMÉDIE NOIRE

بالإنجليزية: *black comedy*؛ بالألمانية: *schwarze komödie*؛ بالإسبانية: *comedia negra*.

هي نوع يقرب من المأساوي - هزلي.

وليس في المسرحية من الهزل سوى الاسم فقط. فالرؤيا تشاؤمية وخائبة، حتى ومن دون وسيلة للحل المأساوي. والقيم منكرة والمسرحية لا تنتهي كثيراً إلا بعودة للقوة الساخرة (مثلاً: **تاجر البندقية** (*Le Marchand de Venise*)، *Mesure pour mesure*، المسرحيات السوداء لأنوي (Anouilh)، *La visite de la vieille dame* de Dürrenmatt).

كوميديا جديدة

COMÉDIE NOUVELLE

بالإنجليزية: new comedy؛ بالألمانية: neue komödie؛ بالإسبانية: nueva comedia.

مسرح هزلي يوناني (القرن الرابع ق. م). يصوّر الحياة اليومية ويستدعي نماذج وحالات مقولبة (ميناندر، ديفيل) (Ménandre, Diphile). وقد استهوى هذا النوع المؤلفين اللاتين (أمثال بلوت، تيرانس) وامتدّ إلى الكوميديا دل آرتي* (commedia dell'arte)، وكوميديا المواقف والآداب، في العصر الكلاسيكي.

كوميديا رعوية

COMÉDIE PASTORALE

بالإنجليزية: Pastoral Play؛ بالألمانية: schäferspiel؛ بالإسبانية: comedia pastoral.

مسرحية تتغنّى بالحياة البسيطة للرعاة والمأخوذة كنماذج أصلية تحتَذى للعيش البريء والمثالي والنوستالجيا في الزّمن الماضي الجميل. وقد ظهرت خصوصاً في القرنين السادس عشر والسابع عشر (مثلاً: *les Bergeries* de Racan, 1625).

كوميديا هجائية
COMÉDIE SATIRIQUE

بالإنجليزية: *satirical comedy*؛ بالألمانية: *satire*؛ بالإسبانية: *comedia satirica*.

هي مسرحية تعرض وتنتقد مهنة اجتماعية أو سياسية أو عيباً بشرياً (مثل: **المنافق، والبخيل**).

ممثل هزلي
COMÉDIEN

بالإنجليزية: *Actor*؛ بالألمانية: *schauspieler*؛ بالإسبانية: *comediante* (*actor*).

1- الممثل الهزلي

[الكلمة] تعني اليوم الممثل* (acteur)، المؤدّي في الملهاة والهزلية والدراما أو في أي نوع تمثيلي آخر. وكلمة الممثّل في اللغة الكلاسيكية كانت تقابل أحياناً الممثّل المأساوي. أما حالياً، فهي تشمل فناني المسرح جميعاً؛ هي إذن كلمة مكيّفة في شكل خاص لمزيج من الأنواع والأساليب. وعلى العكس، فقد نظّم لويس جوفيه (Louis Jouvet) في عملية تقليد نظري يعود إلى القرن التاسع عشر وإلى ديدرو مقارنة ضمنية بين الممثّل والممثّل الهزلي. فالممثّل لا يتمكّن سوى من تمثيل بضعة أدوار تتناسب مع وظيفته أو مع صورته ذات الطابع الخاص؛ فهو يحدّد الأدوار تبعاً لما يناسب شخصيته. أما الممثل الهزلي فيؤدي الأدوار جميعها، ويمّحي كلياً خلف الشخصية. إنه حِرَفيّ المسرح. وهذه المقارنة تلتقي مع أخرى تعتبر الممثّل، كوظيفة دراماتورجية، بطلاً في الفعل، وتعتبر الممثل الهزلي إنساناً اجتماعياً ملتزماً بالمهنة المسرحية، وسريع التأثّر عبر الدور الخيالي الذي يجسده.

2- وضع الممثل الهزلي

في الحقبة الكلاسيكية، كانت كلمة ممثل هزلي تدل على المهنة، وعلى وضْع الممثلين (ممثلو السيد الهزليون، 1658، الممثلون الهزليون الفرنسيون، 1680). واستمر الممثل **الهزلي طويلاً محتقراً شعبياً.**

ولكن في أيامنا، حصل الممثّل الهزلي على بعض القوانين الاجتماعية، وغدا ذا اعتبار إذا **ما لمع نجمه. أما دوره الجمالي فكثير التنوّع** وغير ثابت. إن نزعة الممثلين الكبار ومسرح الممثل الهزلي اتبعت، منذ نهاية القرن التاسع عشر، على زمن مسرح المخرج الذي يعطيه **مايرهولد هنا شهادة من بين شهادات أخرى** كثيرة: «لم يعد المخرج يخشى أن يدخل في نزاع مع الممثل عند التمارين المسرحية، حتى إن تضمّنت مواجهة مباشرة. موقعه متين لأنه في مواجهة الممثل يعرف (أو يجب أن يعرف)، ما سينتج من العرض لاحقاً. فهو مهووس بفكرة «المجموعة»، وبالآتي أقوى من الممثل» (1963: 283).

3- تحرير الممثل

هناك نزعة اليوم لصالح عودة الممثل للمفهوم الجماعي للعروض المركبة عبر مواد غير مسرحية المنشأ (تقارير صحفية، إلصاق* (collage) نصوص، وارتجالات* (improvisations) وحركات... إلخ)، فقد تعب من كونه مجرّد مكبّر صوت في خدمة مخرج أبوي ومتسلط، وفي خدمة مؤلف مسرحي* (dramaturge) ملتزم بقضايا أيديولوجية، فصار الممثّل الهزلي يطالب بحصته من الإبداع. ويفقد العرض طابعه الهشّ كبناء لم يعد ينتج إلا لحظات عرض.

4- الممثل الهزلي، الرديء

تستعمل عبارة (comédien) للممثل و (cabotin) بمعنى الممثل الهزلي «الرديء» أو لإنسان يخفي مشاعره، وتشير جيداً إلى خطر رؤية الفنان يتحوّل إلى خسيس (أو حقير)، **تقوده الحقارة إلى البروز بشتى الوسائل، على** حساب زملائه والشخصية والوهم المسرحي والمشاهد المكبوت الذي يرى نفسه مضطراً لمشاهدة هذا «الأبله الأحمق» المسرحي. **وبعيداً من الفساد الاجتماعي لمهنة الممثل الهزلي بسبب الخساسة، سنرى في الرداءة إشارة تواطؤ غوغائي مع الشعب الذي يدرك بأن الممثل الهزلي فنان مبدع يسيطر على دوره وبأنه يستطيع حتى أن يجعله يشعر بمقاطعته لحظة.**

📖 Diderot, 1773; Jouvet, 1954; Stanislavski, 1963; Duvignaud, 1965; Villiers, 1951, 1968; Strasberg, 1969; Chaikin, 1972; Eco, 1973; Aslan, 1974, 1993; Schechner, 1977; Dort, 1977b, 1979; "*Voies de la création théâtrale*, 1981, vol. 9; Roubine, 1985; Pavis, 1996a.

المضحك

COMIQUE

بالإنجليزية: *Comic*؛ بالألمانية: *das komische*؛ بالإسبانية: *cómico*.

لا يقتصر المضحك على الكوميديا؛ فهو ظاهرة يمكننا فهمها من عدة جوانب وفي مجالات مختلفة. وهو كذلك ظاهرة أنثروبولوجية تستجيب لغريزة الأداء* (jeu) ولتذوق الإنسان للفكاهة وللضّحك، ولمقدرته على إدراك مظاهر غريبة وسخيفة للواقع المادي والاجتماعي. هو تالياً سلاح اجتماعي، يعطي الممثل المتهكّم الوسائل لانتقاد بيئته، ولإخفاء معارضته بنكتة أو بمزحة مضحكة. وهو أيضاً نوع درامي يركّز الحدث حول النزاعات والحوادث الطارئة التي تنمّ عن قوة الابتكار والتفاؤل البشري إزاء الشدة.

1 – مبادئ المضحك

أ- بُعد الفعل غير الاعتيادي

• الآلية

منذ تحاليل برغسون (Bergson)، نعزو **مصدر المضحك إلى إدراك آلية تنشأ في الفعل البشري: «آلية ملازمة للإنسان». إن حالات الجسم البشري وإيماءاته وحركاته تبعث على الضّحك في النطاق الصحيح حين يجعلنا هذا الجسد نفكّر بآلية بسيطة (Bergson, 1899).** ويطبق مبدأ الآلية هذه على كل المستويات: حركية متشنجة، وتجارب شفهية، وسلسلة إثارات غير اعتيادية مفاجئة هزلية، ومتلاعِب متلاعَب به، وسارق ومسروق... إلخ، واحتقار والتباس، ونماذج بلاغية أو أيديولوجية، وتقارب بين مفهومين مجرَّدين لهما مدلولات متشابهة (اللعب على الكلام).

• الفعل الذي يخطئ هدفه

المضحك هو نتيجة موقف يحصل حين لا ينجح فاعل في إنجاز العمل الذي التزم به. وقد حدّد كَنْت الضّحك كـ «مؤثر يأتي من تحوّل مفاجئ لانتظارٍ شديد التوتر لا ينتج منه شيء» (1790:190). من بعده، ربطنا المضحك بفكرة فعل انتقل من مكانه الطبيعي خالقاً عامل مفاجأة (Stierle, 1975: 56-97).

ب- بُعد نفسي

• تفوّق المراقب

إن إدراك فعلٍ أو حالةٍ مضحكة يرتبط بحكم المراقب الذي يعتبر نفسه متفوّقاً على الموضوع

المدرك، ويستخرج منه رضىً فكرياً: «المقصود هو الظّاهرة الوحيدة نفسها، عندما يبدو لنا مضحكاً بمقارنته مع أنفسنا، ذاك الذي يبذل كثيراً من نشاطه الجسدي، لا ما يكفي من نشاطه الفكري؛ ولا ريب في أنه، في الحالتين، يكون الضّحك تعبيراً عن التفوّق الذي ننسبه إلى أنفسنا إزاءه، والذي نشعر به بسعادة. وعندما تنعكس الصلة في الحالتين، أي عندما يقلّ إجهاده البدني ويرتفع إجهاده الفكري، فإننا لن نضحك أبداً، وسنكون ضحية الدهشة والإعجاب» (Freud, 1969, vol. 4: 182). يصف فرويد هنا ملخّصاً عدّة خطوط لحالة المشاهد الموضوع أمام حدث مضحك: تفوّق أخلاقي، وإدراك نقص عند الآخر، ووعي غير المنتظر وغير اللائق، وتقصّي غير الاعتيادي بعملية الإدراك... إلخ. إن الإدراك المؤنِس لدونية الآخر، وتالياً لتفوقنا ورضانا، يضعنا في مواجهة المضحك على مسافة متوسطة بين التماثل الكامل والمسافة التي يستحيل عبورها. ولذّتنا، تماماً كما في حالة التوهّم والتماثل المسرحي، تكمن في هذه المعابر الثابتة بين تماثل ومسافة، وبين إدراك «الداخل» وإدراك «الخارج». ولكن في عملية الذهاب والإياب هذه، يكون هذا الإدراك «التماسفي» هو المنتصر: لقد سجّل مارمونتيل سابقاً حول هذا الموضوع. إن «المضحك» يؤدّي إلى مقارنة مفادها أن «بين المشاهد والشخصية المرئية، مسافة مفيدة لمصلحة الأول» (1787: art. «Comédie»).

• **تحرير وتفريج**

يؤدّي المؤثر المضحك إلى تحرير نفسي، ولا يتراجع أمام أي مانع أو حاجز: من هنا عدم الإحساس واللامبالاة و«تخدير القلب» (Bergson, 1899: 53) التي ننسبها عادة إلى الضاحكين؛ فهؤلاء، يعيدون الشخص التافه إلى حجمه الحقيقي، كاشفين القناع عن أهمية الجسد وراء مظهر الفرد الفكري: إن الظّواهر المضحكة محاكاة ساخرة* (parodie)، والتهكّم* (ironie)، والهجاء، والدعابة تساعد جميعاً على «المسّ بكرامة كل إنسان، بإشارتها إلى ضعفه البشري، وخصوصاً ارتباط نشاطه الفكري بحاجاته الجسدية». ثم يعود الكشف إلى التحذير الآتي: «إن هذا أو ذاك الذي نعجب به وكأنه نصف إله، ليس في الواقع سوى إنسان مثلك ومثلي» (Freud, 1969, vol. 4: 188). وهكذا، بتهكّمنا على الآخر، نتهكّم دائماً ولو قليلاً على أنفسنا. وهذه طريقة ليعرف الإنسان نفسه بشكل أفضل، وأيضاً ليبقى على قيد الحياة على الرغم من كل شيء، وذلك بوقوفه على قدميه دائماً، مهما كانت الصعوبات والعقبات. وهذا هو السبب، على الأرجح، الذي لأجله جعل هيغل من الكوميديا أسلوب الذاتية البشرية والحلّ الأقصى للمتناقضات: «المضحك [...] هو الذاتية التي تُدخل هي نفسها تناقضاتٍ في أفعالها، لتحلّها لاحقاً، مع بقائها هادئة وواثقة من نفسها» (1832: 410). و«يجب على الكوميديا أن تظهر في حلها للعقدة أن العالم لا ينهار بسبب الحماقات» (1832: 384). إن هذا يشير بشكل كافٍ إلى البعد الاجتماعي للضّحك.

ج- بعد اجتماعي

إن الضّحك «معْدٍ»، ويلزم الضّاحكَ شريكٌ لينضم إليه ويضحك مما يعرض. فبضحكنا بسبب رجل مضحك، نحدّد من جهة أخرى علاقتنا به قبولاً أو رفضاً (كما سنرى لاحقاً). ويفترض الضّحك مسبقاً تحديد الجماعات «الاجتماعية والثقافية» والعلاقات الدقيقة في ما بينها. إنه ظاهرة اجتماعية (Bergson, 1899).

والرسالة المضحكة وجمهور الضّاحكين مرتبطان في نظام تواصلي: إن العامل الخيالي والمضحك لا ينكشف كما هو بفضل منظور اعتيادي للجمهور، وهذا المنظور مشكوك

فيه وتناقضه الخشبة. وبما أن انتظار الجمهور مناقض، ينفصل عن الحدث المضحك، ويجعل بينهما مسافة فاصلة ويسخر منه، معتمداً على إحساسه بالتفوّق. وبالعكس، فإن الحالة المثالية أمام المأساة، والتي تفوق طاقة البشر للنزاعات، تمنعه من أن يُحِلَّ منظوره الخاص محل الفعل: إنه يمتزج بالبطل ويتراجع عن كل تعليق.

وتميل الكوميديا «وبشكل طبيعي» إلى العرض الواقعي لوسط اجتماعي ما، فهي تلمح دوماً إلى أفعال حالية أو حضارية، وتكشف عن عادات اجتماعية مثيرة للسخرية: حيث يبدو «التماسف» طبيعياً. وبالعكس، فإن، المأساة تجعل الوجود وهماً، وتهدف، لا إلى فرقة اجتماعية وحسب، ولكن أيضاً إلى طبقة شمولية وعميقة في الإنسان، وتشلّ العلاقات البشرية. وتتطلّب المأساة أن يقبل أبطال المسرحية والمشاهدون نظاماً سامياً لا يتغيّر. وبالعكس، فإن المضحك يشير بوضوح إلى أن القيم والقوانين الاجتماعية ليست سوى أعراف بشرية، مفيدة للحياة المشتركة، ولكننا نستطيع تخطّيها، أو استبدالها بأعراف أخرى.

د - بُعد دراماتورجي

في المسرح، يتأتّى الوضع المضحك جرّاء عقبة* (obstacle) دراماتورجية تصطدم بها الشخصيات بوعي منها أو من دون وعي. إن هذه العقبة الناتجة من واقع المجتمع، تمنعُ التحقيق المباشر لمشروع ما، وتعطي الحقّ للأشرار أو للسلطة، حيث يقتل البطل من دون توقف، وإخفاقه يشبه اصطداماً بدنياً بحائط. إن النزاع، وهنا الفرق الأساسي مع المأساة، يستطيع في كل مرة أن يوضع جانباً كي يترك المجال حراً، لاحقاً، لأبطال المسرحية. ومن جهة أخرى، غالباً ما كان النزاع يحصل من قبل الضحايا. وبعكس المأساة، تتابع الفصول المضحكة بطريقة ضرورية وحتمية.

2 - أشكال الضّحك

أ- الهزلي والمضحك

هناك تمييز أولي ما بين الضّحك في الواقع والضّحك في الفن يعارض ما بين المضحك وبين الفكاهي. والفرق كله ينحصر في إيجاد أساليب ارتجالية للضّحك (شكل طبيعي، حيوان، وقوع إنسان)، وأخرى مدركَة من العقل والفن. إن الضّحك العفوي في مواقف حقيقية هو «ضحك فظّ، ضّحك لا أكثر، ودفاع تلقائي عن النفس» (Souriau, 1948: 154). ولا يكون بالواقع مضحكاً، إلا إذا كان معاداً استثماره من خلال الإبداع ومستجيباً لرغبة جمالية.

ب- مضحك دلالي ومضحك مطلق

يميز بودلير (Baudelaire) ما بين مضحك دلالي ومضحك مطلق. في النموذج الأول، نضحك «من» شيء أو من إنسان؛ وفي الثانِي نضحك «مع» إنسان ويكون الضّحك ضحكَ الجسد بأكمله، وضحك الوظائف الحيوية والسخرية من الوجود (الضّحك المنسوب إلى رابليه (Rabelais) مثلاً يتخطّى هذا النوع من المضحك كل شيء يقف في طريقه ولا يترك مكاناً لأية قيمة سياسية أو أخلاقية.

ج- ضحك القبول وضحك الرفض

من نتائج التضامن الضّروري بين الضّاحكين، إما نبذ الإنسان المضحك كأنه تفاهة، وإما دعوته للانضمام إلى الضّاحكين بحركة جامعة للأخوة الإنسانية.

د- مضحك، تهكّم، فكاهة

الفكاهة هي واحدة من الطرائق المفضّلة عند الدراماتورجيين (لا سيّما أولئك الذين

يعدّون حوارات ذكية مستوحاة من البولفار أو حوارات فلسفية). إنها تأخذ من المضحك ومن التهكّمي، ولكنها تمتلك سمتها الخاصة بها. في حين إن التهكّم* (l'ironie) والهجاء* (la satire) يعطيان غالباً الانطباع باللامبالاة فالفكاهة أكثر حرارة، لا تتردّد في السخرية من نفسها وفي التهكّم من المتهكّم. إنها تعيد البحث عن جوانب فلسفية محجوبة عن الوجود، وتفسح في المجال لاكتشاف غِنىً داخلي كبير عند الفكاهي: «ليس في الفكاهة شيء من التنفيس كالمزاح والضحك، لكن ثمة شيء من العظمة والرفعة وهي صفات لا نجدها في النوعين الآخرين من مكاسب اللذة من خلال النشاط الفكري. وما هو عظيم يتأتّى بكل وضوح من الأنانية والفردية المؤكّدَيْن بغلبة الأنا» (Freud, 1969, vol. 4: 278).

هـ- ممتع، مثير للسخرية، مهرّج

يظهر لنا المضحك من خلال موقف أو خطاب أو أداء مسرحي أحياناً مؤنساً وأحياناً منفّراً. ففي الحالة الأولى نبدي بعض الهُزء مما ندركه وكأنه مسلٍّ و «ممتع»؛ وفي الحالة الثانية نرفض الحالة الماثلة لنا باعتبارها مثيرة للسخرية (مثيرة للضّحك).

إنّ الممتع (وهو تعبير غالب في الحقبة الكلاسيكية) يوفّر عاطفة جمالية، ويتوجّه إلى العقل وإلى حِسّ الفكاهة. وهو بحسب مارمونتيل، نقيض المضحك والتهريج، «إنه وقع المفأجاة المبهج الذي يسبّبه لنا تناقض واضح ومفرد وجديد، ملاحظ بين موضوعين، أو بين غرض وفكرة غريبة يولدها. إنه لقاء غير متوقّع، يثير فينا من خلال علاقات غامضة، اختلاجاً ناعماً للضّحك» (*Eléments de littérature*, 1787, art. "plaisant").

«المثير للسخرية» أو المضحك، هو أكثر سلبية. إنه يثير تفوقنا المستخفّ به في شكل بسيط، حتى من دون أن يصدمنا. وهكذا، وبحسب كتاب **فن الشعر** لأرسطو (*la Poétique* d'Aristote)، فإن الكوميديا هي «تقليد إنسان ذي ميزة أخلاقية أدنى، لا في أصناف العيوب كلها، وإنما في المجال المضحك الذي هو جزء من القبح، فالمضحك هو عيب وقباحة من دون ألم ولا ضرر. وهكذا، فإن القناع الكوميدي قبيح ومشوّه من دون تعبير عن الألم» (§1449b). وسيصبح المثير للسخرية بالنسبة إلى المؤلفين الهزليين موضوع هجائهم ومحرك فعلهم (نظرياً، يأخذ المؤلفون المسرحيون على عاتقهم كمهمة سامية، على الأقل بحسب مقدماتهم، تصحيح العادات بالضحك؛ وهمّهم إضحاك الجمهور بعيب، هو أحياناً عيبهم). إن مفهوم المثير للسخرية» يفترض أن يكون المؤلف، كما المشاهد، على مستوى ما هو معقول ومسموح في السلوك الإنساني. هكذا فعل موليير في **رسالة حول الكوميديا للمحتال** (1667) (*lettre sur la comédie de l'imposteur*)، أما الغرض من دراماتورجيته فهو أن «المثير للسخرية هو شكل خارجي وحساس، ربطته عناية الطبيعة بكل ما هو غير معقول كي تجعلنا نلاحظه، وتجبرنا على تجنبه. لمعرفة هذا المثير للسخرية، يجب معرفة السبب الذي يعنيه العيب وكشف تكوينه. إن المضحك والمتنافر يقعان على الدرجة الأدنى في سلم الأنواع الكوميدية؛ فهما يتضمنان تضخيماً وتشويهاً للواقع، ويذهبان إلى حدّ الكاريكاتور والإسراف».

3- أساليب مضحكة

ليس هناك نموذجية كافية للأشكال المضحكة. وترتيبها بحسب أصول المتعة الكوميدية (بسبب عامل التفوّق، والفظاظة، والتنفيس النفسي) لا يشرح إلا جزئياً الأشكال المضحكة (الهجاء* (satire) للعامل الأول،

والحذلقة الكلامية، والدعابات الجنسية للأخير). إن معيار الترتيب المقترح هو، تقليدياً، الدراسات الدراماتورجية للكوميديا (يراجع تعاريف أنواع الكوميديا). وكذلك، لن نستعيد هنا مجموعة المناهج، المخططة مسبقاً، عن أشكال الأنواع الكوميدية ومداخلها.

📖 Freud, 1905; Victoroff, 1953; Mauron, 1964; Escarpit, 1967; Pfister, 1973; Warning et Presiendanz, 1977; Sareil, 1984; Issacharoff, 1988.

كوميديا دل آرتي

COMMEDIA DELL'ARTE

1- أصولها

كانت الكوميديا دل آرتي تسمى قديماً، وفي فرنسا، الكوميديا الإيطالية، أو كوميديا الأقنعة.

ولم يأخذ، هذا الشكل المسرحي، الموجود منذ أواسط القرن السادس عشر، تسمية «كوميديا دل آرتي»، إلا في القرن الثامن عشر (بحسب س. ميك (C. Mic, 1927)) وكلمة آرتي تعني في آنٍ واحد، الفن والمهارة وتقنية الكوميديين ومهنيتهم، وهم دائماً محترفو المهنة.

ولم يثبت أن الكوميديا دل آرتي تأتي مباشرة من الدعابات الأتيلانية الرومانية، أو من الإيماء القديم، فالأبحاث الحديثة شكّكت في أصل الكلمة (الخادم المضحك: زاني) الذي نعتقد أنه مشتقّ من مهرج (سانيو) الأتيلانية الرومانية. وفي المقابل، إن هذه الأشكال الشعبية، التي يجب أن نضيف إليها لاعبي الخفّة ومشعوذي عصر النهضة ومهرجيه، والممثلين الشعبيين، والجدليين المحليين الذين تكلّم عنهم روزانتي (Ruz-zante) (1502-1542)، من المحتمل أن تكون قد مهّدت الطريق أمام الكوميديا.

2- مميزات الأداء

تتميز الكوميديا دل آرتي بإبداع جماعي للممثلين الذين يعدّون عرضاً مرتجلاً إيمائياً أو شفهياً، انطلاقاً من تصميم لم يكتب سابقاً من مؤلّف، وهو دائماً خلاصة للعرض (إشارات على المداخل والمخارج والمفاصل الكبرى للحكاية). ويستوحي الممثلون من موضوع درامي، مأخوذ من كوميديا (قديمة أو حديثة) أو مبتكَرة. وعندما يحصل كل ممثل على الأسس التي توجّه دوره (السيناريو)، يرتجل، مع أخذه في الاعتبار المزاج الماجن المميز لدوره (شروح على أداء المسرحيات الهزلية) وردود فعل الجمهور. إن الممثلين المجموعين في فرق متجانسة يجولون في أوروبا ويمثّلون في صالات مستأجرة، أو في أماكن عامة، أو لأمير يتعهّدهم. وهم يحافظون على تقليد عائلي متينٍ وحرفي. إنهم يمثلون اثني عشر نموذجاً ثابتاً، مقسومة هي نفسها إلى «فريقين: الفريق المهم، ويضم ثنائيين مغرمَين، والفريق التافه ويضم العجائز المضحكين: بانتالوني ودوتورِه»، والـ «كابيتانو» المتحدر من «غلوريوسس» للبلوتس، والخدم أو المهرِّج، وأسماؤهم كثيرة ومختلفة (أرليكينو، وسكاراموتشيا، وبوليشينلا، وميتزوتينو، وسكابينو، وكوفيللو، وتروفلدينو) وهي تتوزّع على المهرِّج الأول «زاني» الخادم المحتال وخفيف الظّل الذي يقود الحبكة) أو على المهرج الثاني (زاني) (شخصية ساذجة وغليظة). ويضع الفريق التافه دائماً أقنعة مضحكة، تساعد على تسمية الممثل باسم شخصيته.

في مسرح الممثلين هذا (والممثّلات، الأمر المستحدَث في تلك المرحلة)، تمّ

التركيز على السيطرة الجسدية، وعلى فنّ استبدال الخطابات الطويلة ببضع إشارات حركية، وعلى تنظيم الأداء «كوريغرافيا» أي تبعاً للجماعة، وباستعمال الحيِّز بحسب الإخراج قبل النص. ولا يقوم فن الممثل على ابتكار تام وتعبير جديد فحسب، بل وأكثر من ذلك، **فهو فنّ التنوّع والتركيز على الشفهي** والإيمائي. ويجب على الممثّل أن يكون متمكّناً من ردّ كل ما يرتجل إلى نقطة الانطلاق، كي يمرّر المناوبة إلى شريكه، والتأكّد من أن **ارتجاله لا يبعده عن السيناريو. وعندما يكون** المزاح الماجن وهو ارتجال إيمائي وأحياناً شفهي وشبه مبرمج ومسجّل في ترسيمة التصميم – متطوراً في أداء تلقائي وتام، **يصبح فناً راقياً، وهذا النموذج من الأداء يفتن ممثّلي** اليوم ببراعته الفنية الراقية، ونعومته، وبمقدار التماثل والمسافة الحرجة التي يتطلّبها من مؤدّيه. **فهو يمهّد** لدور المخرج وسلطته وذلك بتكليفه اقتباس النصوص وتنفيذها.

3- الريبرتوار – جدول قائمة

قائمة أدوار «الممثلين» في الكوميديا دل آرتي واسعة جداً. وهي لا تقتصر على مخططات كوميديا الحبكة، والسيناريوهات التي وصلتنا لا تعطينا سوى فكرة مختصرة، طالما أن هذا النوع يحدّد الهدف في شكل دقيق وهو أن ينسج انطلاقاً من ترسيمة سردية. أقاصيص، وكوميديا كلاسيكية وأدبية («كوميديا علمية»)، وتقاليد شعبية، صالحة كلها لتستخدم كنبع للكوميديا لا ينضب. وأحياناً، تنفذ الفرق المسرحيات المأساوية والمآسي الكوميدية أو عروض الأوبرا حيث تتخصص (كفرقة الكوميديا الإيطالية في باريس) في تحريف الروائع الكلاسيكية والمعاصرة، كما تؤدّي آثار الأدباء (مثلما فعلت فرقة «لويدجي ريكوبوني» بآثار ماريفو في إيطاليا. ومنذ نهاية القرن السابع عشر، بدأ فن الكوميديا يتداعى، وحمل إليه القرن الثامن عشر وذوقه البرجوازي والواقعي (أمثال غولدوني وكارلو غوزّي (Carlo Gozzi) وماريفو في نهاية حقبتة، ضربات لن يقوم منها أبداً).

4- دراماتورجيا

على الرغم **من تنوّع أشكالها، تعود** الكوميديا دل آرتي إلى عدد معيّن من الثوابت الدراماتورجية: موضوع يمكن تعديله ومعَدّ جماعياً، وكثرة الكيبروكو (الالتباس)، **وحكاية نموذجية لعشاق معارضين للحظة من** قِبل عجزة شهوانيين، وتذوق للتقنّع، وتنكّر النساء [بأزياء] الرجال، ومشاهد التعارف في **نهاية المسرحية حين يصبح الفقراء أغنياء، والمختفون يعودون إلى الظهور، والمناورات** المعقّدة لخادم سافل ولكنه محتال. هذا النوع **يمنعك من تزويج الحبكات إلى ما لا نهاية** بدءاً من عمق محدود للصور وللمواقف؛ ولا يبحث الممثلون عن المحتمل، وإنما عن إيقاع الحركة وتوهّمها. فالكوميديا دل آرتي تحيي (بما أنها لا تدمر) الأنواع «النبيلة» مع أنها متصلّبة كالمأساة الملأى بالتفخيم، والكوميديا النفسانية الحادة، والدراما المفرطة بجديتها. وهكذا تلعب دوراً كاشفاً للأشكال القديمة وعاملاً مساعداً في أسلوب جديد للممارسة المسرحية، وذلك بتفضيل الأداء والمسرحة.

إن هذا المظهر المحيي هو الذي يشرح، على الأرجح، التأثير العميق الذي مارسته الكوميديا دل آرتي على المؤلفين «الكلاسيكيين» أمثال شيكسبير وموليير أو لوبي دو فيغا أو ماريفو الذي حقّق حصيلة صعبة لتعبير لغوي ونفسي لبق ومنسق لاستخدام بعض نماذج «كوميديا الأقنعة» ومواقفها. وفي القرن التاسع عشر، اختفت الكوميديا دل آرتي كلياً، ووجدت امتدادها

في المسرحيات الإيمائية أو في الميلودراما، التي تقوم على مقولبات «ثقافة فارسية» (مثل الـ«ماني» وهو الصراع بين النور والظلمة وهي تعيش اليوم في الأفلام السينمائية الهزلية أو في العمل البهلواني. وأصبح تشكيل ممثليها نموذجاً للمسرح المتكامل القائم على الممثل وعلى المجموعة، والذي يعيد اكتشاف قدرات الحركة والارتجال).

(Meyerhold, Copeau, Dullin, Barrault).

📖 Duchartre, 1925, 1955; Mic, 1927; Attinger, 1950; Pandolfi, 1957-1961; Nicoll, 1963; Taviani et Schino, 1984; Pavis, 1986a; Fo, 1990; Rudlin, 1994.

كوميديا باحثة
COMMEDIA ERUDITA

(عن الإيطالية، «الكوميديا العلمية (comédie savante)).

وهي كوميديا الحبكة في إيطاليا، عصر النهضة، وكان يكتبها غالباً مؤلّفون إنسانيون (من أتباع المذهب الإنساني) مقابل الأساليب الفظّة لكوميديات «تيرونس وبلوت». ومقابل النوع الشعبي للكوميديا دل آرتي، I Supposité de l'Aristote (1509).

(La Mandragore de Machiavelli 1520).

التواصل المسرحي
COMMUNICATION THÉÂTRALE

بالإنجليزية: *theatrical communication*؛ بالألمانية: *theaterkommunikation*؛ بالإسبانية: *communicación teatral*.

إن هذا التعبير، المستعمَل في شكل متكرّر ولكن قليل الوضوح، يشير إلى نسق تبادل المعلومات ما بين الخشبة والصالة. ومن الجليّ أن العرض ينقل إلى الجمهور بواسطة الممثلين والجهاز المسرحي. إن مشكلة «ارتداد المعلومات على الممثلين وتأثيرها في الأداء، وكذلك مشكلة التفاعل ما بين الممثلين والجمهور، مفهومان بشكل سيئ جداً، ولا يوجد إجماع أبداً على الأهمية التي يجب إعطاؤها لهذه المشاركة. وبالنسبة إلى بعض الباحثين، يشكّل المسرح الفنّ والنموذجَ الأصيل للتواصل البشري: «الأمر المختص حصراً بالمسرح، هو أنه يمثل غرضه «عبر التواصل البشري»، إذ نجد في المسرح، أن التواصل البشري (تواصل شخصيات المسرحية) هو تواصل الممثّلين» (Osolsobe, 1980: 427).

1- تواصل أم عدم تواصل؟

أ- بخلطنا غالباً ما بين تواصل الجمهور وبين مشاركته، فإن البحث المسرحي (النظري والتطبيقي) يجعل من التواصل ما بين الصالة والمسرح الهدف الأساسي للنشاط المسرحي. ولكن هل هذا ما يفهمه السيميولوجيون والإعلاميون بالتواصل؟ إذا كنا نفهم التواصل بأنه تبادل متناسق للمعلومات، حيث يصبح المستمع متلقياً يستعمل الرموز نفسها، فالأداء المسرحي ليس تواصلاً (ما عدا الحالة المحدودة لمسرح الهابنينغ* (happening) الذي يبحث تحديداً عن إلغاء تمييز مشاهد/ممثل، يبقى المشاهد دائماً في أوضاعه؛ وكسلاح ردّ سريع لا يمتلك أفضل من التصفيق أو الصفير أو الرشق بالطماطم.

ب- في المقابل، عُرف التواصل أيضاً كوسيلة للتأثير في الآخرين، وفُهِمَ كشبيه من قِبل الذي نريد التأثير فيه (Prieto, 1966 a, b) وعكسية التبادل لن تعود ضرورية للتكلم

عن تواصل، ومن الواضح أن تعريفاً كهذا يطبق على المسرح إذ نعرف أننا في المسرح، ولا نستطيع إلا أن نكون «متأثرين» بالعرض. والمقصود فقط معرفة كيف يتمّ هذا التلقي. لأنه يجب التمييز ما بين «التواصل (التسليم) التافه» للإشارات المسرحية، وبين العامل الفني والأيديولوجي. وتالياً، يجب تحديد هذا التواصل باعتباره (1) «حضوراً مشتركاً بدنياً للمرسِل والمرسَل إليه (والمتلقي)» و(2) «تزامناً للإنتاج والتواصل» (De Marinis, 1982 § 6.2: 158-162).

2- أوجه الإجابة

أ- لم يتمكّن علم سيميولوجيا التواصل بعد من إقامة نظرية لمفهوم تلقّي العرض، على الرغم من رغبته في ضمّ «فن المشاهد» (بريخت) إلى الفن المسرحي، وذلك لأنه لا يزال يعتبر، في غالب الأحيان، أن العرض هو «رسالة» تجمع إشارات تصدر عمداً عن الخشبة لتصل إلى متلقٍّ موضوع في حالة المحلّل المرمّز، وليس لديه من جهد يقوم به سوى فكّ رموز كل تلك الإشارات، من دون اختيار أو تنظيم دلالي للمعلومات المتلقاة. وقلّما يهمّ موقع المشاهد تجاه العرض (مواجهاً، أو جانبياً، أو في الوسط، أو في مواقع مشتتة... إلخ). الأمر الحازم هو قدرته على تنظيم خيار الإشارات المسرحية في هيكلية ذات دلالة «مثمرة»، أي أنها تتيح له فهماً أكثر اتساعاً أو أكثر عمقاً للعرض. وعلى الجمهور أن يتمكّن من «تشكيل» حالته الاجتماعية الخاصة كي يقارنها بالنماذج الخيالية التي تقترحها عليه الخشبة. وفي شكل آخر، يلزمه (كما يبين بريخت) أن يأخذ في الاعتبار تاريخية واقعه الخاص (ترقباته الجمالية والأيديولوجية)، وواقعة الأثر (مضمونه الجمالي والاجتماعي، وتوزيع النص وفْقَ هذا التفسير أو ذاك).

إن دراسة ميكانيكيات التلقي تفرض نفسها إذن، فالشكليون الروس، ثم بريخت، أظهروا كيف أن تأثير إدراك غير اعتيادي، وإعادة معرفة النسق الجمالي، وتأثير التميز الأيديولوجي، تؤدي جميعها إلى الادراك المفاجئ والحدسي الدلالي. إن تحديد «آفاق الترقّب» (Jauss, 1970) والعرض (والنص) مرحلة ضرورية لتوقّع ردّات فعل الجمهور.

ب- بدلاً من تواصل حقيقي ما بين خشبة وصالة، يتأسس تفاعل تأويلي، قائم بين إدراك حسي بسيط وإدراك حسي «للتأثير المسرحي» سواء أكان هذا الأخير «تماسفاً» بريختياً، أم أسلوباً شكلياً، أم وعياً لأيديولوجية. إن العرض هو «الصيرورة، وإنتاج وعي جديد عند المشاهد، ناقص ككل وعْي، غير أنه متحرك بفضل هذا النقص، وهذه المسافة المحتلة، وهذا الأثر الذي لا ينضب للنقد المحفز في الفعل». (Althusser, 1965: 151). وفي النتيجة، وهنا أمثولة بريخت، لن يكون هناك تواصل حقيقي من الخشبة باتجاه الصالة إلا عندما سيتمكّن العمل المسرحي من أن يظهر كعامل مؤثر فني في سبيل كشف عامل مؤثر أيديولوجي.

3- استنباط نظام التلقّي

أ- إن أبحاث جمالية التلقي الحالية تنقل وجهة نظر التحليل الأدبي من بساط البحث في «الإنتاج» (مؤلف) إلى بساط البحث عند «التلقي» (قارئ، ومشاهد، ومفكّر). وإذا أرسلنا فرضية تواصل العرض نحو المشاهد، لا بدّ من أن نتساءل إلى مَن يتوجّه النص الدرامي؟ وكيف يخاطب الجمهور؟ وكيف «يعالجه» هذا الأخير؟

الفرضية الجوهرية هي **أولاً**: أن النص والخشبة قادران على تنظيم، لا بل على تحريك التلقي الجيد للأثر؛ وثانياً: نستطيع أن

نتبيّن في الأثر المعروض «متلقياً ضمنياً» يأخذ شكل نموذج نظري مفروض على القارئ، أو «متلقياً مثالياً للأثر بأكمله، وهو نوع من «مشاهد خارق» كلي الحضور، أو في بعض المسرحيات، شخصية تستخدم رابطاً بيننا وبين المؤلف.

ب- صور لـ «المتلقّي الضّمني»

إن الإخراج هو القرار الأول والأكثر جوهرية الذي يسوق تفسير المشاهد في اتجاهٍ غالباً ما يكون كثير الوضوح.

• يطرح النصّ الدرامي على القارئ أسئلة لا يستطيع التهرّب منها: كيف عُرِضَ الحدث؟ أية شخصيات اختيرت أبطالاً للمسرحية؟ مَن يبدو الغالب في المناقشات؟ مَن هو الظاهر في يوم مناسب؟ إن بعض هذه الأسئلة التي يطرحها القارئ على نفسه تحصل على أجوبة مباشرة بتحريكها الانسجام أو النفور؛ وبعضها الآخر غير قابل للبتّ: مَن المحِق في ما يتعلق بمفهوم العيش في المجتمع؟ وأسئلة أخرى كثيرة موجّهة لإيجاد أجوبة متناقضة (حال المعضلات الأخلاقية في التراجيديا الكلاسيكية) أو عبثية.

• إن تدخل الاحتمالات في الطباع المتنازعة غالباً ما تخلق نتيجة أيضاً. ويعود للمشاهد أن يثبت النسب من خلال السرد غير المتكافئ، والشخصي، والكاذب للشخصيات. إن تعيين المتحدث الرسمي، أو الخورس، أو المبرهن، لا تحدّد دائماً، في شكل مؤكّد وفي مواضع أخرى، صورة للتلقي «الجيد». وأحياناً يظهر المتلقي المثالي من خلال الشخصية الدرامية، من دون أن يكون الناطق بلسان المؤلف، نشعر بأن رسالة المسرحية تتوجّه إلى هذا النوع من الناس.

• وهكذا، فإن هذا «المتلقي الضّمني»، وهذه الصورة للمشاهد في الأثر نفسه، ليسا الاستثناء، وإنما القاعدة العامة للبناء الدرامي والمسرحي. وهذه الصورة هي بالطبع على قدر من الوضوح، بحسب الدراماتورجيين: خفّية وغير دقيقة في الدراما الطبيعية، وستصبح قَيِّمَةً في المسرح الإرشادي أو في شكل مسرحي أكثر وضوحاً إلى آلياته. إن هذه الآلية في التلقي هي عند بريخت أكثر وضوحاً، إذ تصبح طرفاً فنياً وجزءاً مكملاً للعمل المسرحي. ويدرك المشاهد أن كل هذا الخيال وكل هذه الخطابات المتقاطعة تعود به إلى حالته الخاصة، وأنه لم يفعل سوى التواصل معها من خلال قصة تواصلت مع قصته.

☞ سيميائية، علاقة خشبة صالة.

📖 Barthes, 1964: 258-276; Mounin, 1970; Miller J., 1972; Moles, 1973; Styan, 1975; Corti, 1976; Corvin, 1978; Fieguth, 1979; de Marinis, 1979, 1982; Quéré, 1982; Hess-Lüttich, 1981, 1984, 1985; Winkin, 1981; Martin, 1984; Versus, 1985.

تعقيد

COMPLICATION

بالإنجليزية: *complication*؛ بالألمانية: *komplikation*؛ بالإسبانية: *complicación*.

إنها لحظة من المسرحية (لا سيما في الدراماتورجيا الكلاسيكية* (dramaturgie classique) حين يتعقد النزاع (conflit)، وحين يصبح التوتر الدرامي حاضراً أكثر فأكثر. ليس للفعل (action) أي ميل إلى التبسيط (الحل أو الخاتمة النهائية)، فهو يتأزم في حوادث طارئة جديدة، ويرى البطل شيئاً فشيئاً أن أبواب الخروج مغلقة أمامه. وكل مشهد يجعل وضعه متعذّر الحلّ أكثر حتى النزاع المفتوح أو حلّ الحبكة (Catastrophe) النهائي.

التأليف الدرامي
COMPOSITION DRAMATIQUE

🔄 بالإنجليزية: *dramatic composition*؛ بالألمانية: *dramatische komposition*؛ بالإسبانية: *composición dramática*.

هو طريقة بناء الأثر الدرامي – لا سيّما النص (مرادفها: بنْية).

1- معايير التأليف

تشكّل الفنون الشعرية مؤلفات معيارية للتركيب الدرامي. فهي توضّح القواعد وأساليب بناء الحكاية أو توازن الفصول، أو طبيعة الشخصيات. ويتلازم التركيب مع التطبيق المدقّق للبلاغة: حتى وضع نموذج يعتبر إلزامياً.

إنّ نظرية التركيب الدرامي (أو الخطاب المسرحي) ممكنة، بشرط أن تكون مبادئ النظام وصفية، لا معيارية، وأن تكون عمومية ومختصّة بما يكفي لتأخذ بالحسبان الدراماتورجيات المتخيّلة جميعها.

والكتابة المعاصرة، لا سيّما ما بعد الدرامية وما بعد البريختية، لم تعد تخضع لسلسلة قواعد التركيب، لأن هذه القواعد اختفت منذ اللجوء إلى النصوص غير المركّبة في أساسها لمصلحة الخشبة.

2- مبادئ بنيوية للتأليف

باستبعاد عملية تأليف نصّ درامي يعني أننا نستطيع وصف وجهة النظر (أو المنظور برسبكتيف) من موقع المؤلّف المسرحي، لتنظيم الأحداث وتقسيم نصّ الشخصيات. بعد ذلك، من الأنسب كشف تغيّرات وجهة النظر، وتقنيات تحريك أفكار الشخصيات وأقوالها، وكذلك المبادئ البنْيوية لتقديم الحدث: هل هو معروف في كتلة واحدة وكنمو عضوي؟ أو مجزّأ إلى توليف من اللقطات الملحمية؟ هل هو مقطوع بفواصل غنائية أو تعليقات؟ هل يتخلّل الفصل أوقات ضائعة وأوقات قوية؟

إن مسائل التركيب مستوحاة من مسائل التركيب التشكيلي أو المعماري: تنظيم الكلّ، ومجموعة المساحات والألوان، والوضع والترتيب، كل هذا في المسرح، يناسب تقسيم الأحداث المعروضة وترتيب الأفعال المجتزأة.

إن ظواهر إحاطة الحكاية (إطار أو اختتام أو افتتاح العرض، وتغيير المنظور والتركيز، تجد مكانها في دراسة التركيب هذه).

إن التأليف، في الدراماتورجيا الكلاسيكية، منظّم بشكل دقيق. وهو يستعمل قواعد* (rè-gles) المشابه للواقع والتنظيم السردي (عرض* (exposition)، عقدة* (noeud)، حل العقدة* (dénouement)، عائق* (obstacle))، ويخضع تركيب الآثار الحديثة إلى قواعد مختلفة ومتناقضة جداً، ما يجعلها تفقد كل ملاءمة وما يجعل من وصف تنظيمها صعباً.

☞ دراماتورجيا، بنى درامية، شكل مغلق، شكل مفتوح.

📖 Freytag, 1857; Uspenski, 1970; Eisenstein, 1976.

تأليف متناقض
COMPOSITION PARADOXALE

🔄 بالإنجليزية: *Paradoxical Composition*؛ بالألمانية: *paradoxe komposition*؛ بالإسبانية: *composición paradójica*.

تقنية دراماتورجية تقوم على قلب منظور الهيكلية الدرامية: هكذا يمكن إدخال مشهدٍ

هزلي في غمرة الموقف المأساوي (فاصل ترفيهي هزلي)، أو إظهار سخرية القدر من شخصية مأساوية. وهذا الأسلوب في عرض هذه المفارقة استعمله مايرهولد (1992-1973) خصوصاً لإخراج التناقضات من الحدث، وبقدر ما هو أسلوب جمالي، فإنه يكشف البناءَ الفني: تجد آلية الإدراك الحسي نفسها متأثّرة لصالح رؤية جديدة للحدث اليومي. إن مايرهولد هو أحد أوائل الذين كشفوا عن هذا الأسلوب، واستعمله بشكل منهجي؛ فقد جعل من التركيب المتناقض تقنية أداء وديكور (شمس زرقاء، وسماء برتقالية) وبصورة أشمل، تقنية بنية أساسية لعملية الإخراج (Hoover, 1974: 309).

باق، أداء وأداء معاكس، تبعيد/ تغريب، تأثير التوضيح.

Rudnitski, 1988; Braun, 1994.

وضع
CONDITION

بالإنجليزية: social condition؛ بالألمانية: gesellschaftlicher Stand؛ بالإسبانية: condición social.

يقترح ديدرو في المحاولة الثالثة مع دورفال حول «الابن الطبيعي» (1757)، شخصيات غير محدّدة بطبعها وإنما بوضعها الاجتماعي ومهنتها وأيديولوجيتها، وفي المختصر بظروفها: «حتى الآن، كان الطبع الغرض الأساسي في الكوميديا، ولم يكن الظّرف إلا إضافة، ويجب أن يصبح الوضع اليوم الغرض الأساسي، ولا يكون الطبع إلا الإضافة» (1257: 1951). ويهدف هذا المطلب للدراما البرجوازية إلى تسجيل الشخصية بشكل أفضل في محيطها الاجتماعي الثقافي.

النجيّ
CONFIDENT

بالإنجليزية: confidant؛ بالألمانية: Vertrauter؛ بالإسبانية: confidente.

1- شخصية النجيّ ثانوية تتلقّى بوحَ البطل، وتنصحه أو ترشده. وكان موجوداً وخصوصاً في دراماتورجيا القرن السادس عشر حتى الثامن عشر، وينوب عن الخورس، ويلعب دور السارد غير المباشر، ويساهم في عرض الوقائع، ثم في فهم الحدث. وأحياناً نترك له مهمة إنجاز الأعمال المذلّة التي لا تليق بالبطل (مثلاً: في **فيدر** (*Phèdre*) لراسين، وفي **أوفورب** (*Euphorbe*) لسينّا (Cinna)) (ونادراً ما يرتقي إلى مستوى «الأنا الآخر» أو إلى شريك شبه كامل للشخصية الرئيسية (كما هوراسيو لهاملت) ولكنه يكمله. وليس لدينا صورة دقيقة أو متميزة جداً له، بما أنه ليس سوى مقيم وصدى رنّان وليس لديه نزاع مأساوي ليتحمله ولا قرار ليتخذه. وبما أنه من جنس صديقه نفسه، فإنه يوجّهه كثيراً في مشروعه الغرامي. ومن خلال البوح تتشكّل بغرابة ثنائيّات، مثلاً تيرامين وهيبوليت، فيلانت والسيست، نستطيع أن نتساءل حول هويتها. وتجانس الطبع أو بالعكس، بالنسبة إلى النجيّ الهزلي، مفارقة كبرى قد تميّز علاقاتهما.

2- من الخورس، احتفظ النجيّ بالرؤية المعتدلة والمثالية للأشياء. فهو يمثّل الرأي المشترك، والإنسانية المعتدلة، ويبرز البطل من خلال تصرّفه الذي غالباً ما يكون هيّاباً أو ملتزماً. إن حضوره يفرض نفسه كوساطة بين ثيمة البطل المأساوية ويومية المشاهد، وخصوصاً في الدراما أو المأساة. وفي هذا المعنى، يوجّه المشاهد ويرسم الصورة في المسرحية.

يتفاوت تأثير النجيّ كثيراً من خلال التطوّر الأدبي والاجتماعي. وتزداد قدرته بحسب انهيار البطل (نهاية المأساوي* (tragique) وتهكّم الرجال العظام، وظهور طبقة جديدة). وهكذا عند بومارشيه (Beau- marchais) يرفض النجيّان فيغارو (Figaro) وسوزان (Suzanne) وبشكل جدّي سيادة أسيادهما ومجدهم. ومعهما، سيختفي لاحقاً، في الوقت نفسه، الشكل المأساوي وسموّ الأرستقراطية.

3- وظائفه الدراماتورجية مع الشخصية الرئيسية متباينة: سيكون مرة بعد أخرى أو في الوقت نفسه رسولاً يحمل الأخبار الجديدة، وراوياً للأحداث المأساوية أو العنيفة، أو حاكماً لدى الأمير، أو صديقاً منذ عهد قديم (أورست وبيلاد في أندروماك *Andro-maque*)، مربياً أو حاضنة. ويعير دائماً أذناً صاغية إلى كبار الشخصيات المسرحية: «إنه مستمع غير فاعل»، بحسب تعريف شليغل، ولكنه أيضاً مستمع لا بديل له لبطل في حالة سقوط، هو أيضاً «محلل نفساني قبل انجلاء الأمور يعرف كيف يسبب الثورة» ويفقأ الدملة. وأشكاله الأكثر عادية ستكون، بالنسبة إلى النساء: المرضعة، الخادمة خصص لها كورناي مسرحية تحمل الاسم نفسه عامَي (1633-1632)، **الخادمة اللعوب** (*Soubrette*) (ماريفو)، أو الوصيفة لمواعيد العشق؛ وبالنسبة إلى الرجال فهو أحياناً منفّذ المهمات القذرة، والشريك الفظّ. وإذا كانت أهميته متقلّبة، فهي لا تقتصر على الدور البسيط للبديل، ولجهاز «الاستماع» إلى المونولوجات (التي استمرت في الدراماتورجيا الكلاسيكية، ولم يبحث النجيّ كيف ينوب عنها). وكنموذج حتى للشخصية المزدوجة (المركّزة في الخيال وخارجه معاً)، يصبح النجي أحياناً النائب عن الجمهور (ينظّم له السياق الجيد للمعنى) ونسخة مكرّرة عن المؤلف؛ ويرى نفسه غالباً مرفّعاً إلى مستوى الوسيط ما بين أبطال المسرحية والمبدعين.

📖 Scherer, 1950: 39-50.

تشكيل تكوين
CONFIGURATION

بالإنجليزية: *configuration*؛ بالألمانية: *konfiguration*؛ بالإسبانية: *configuración*.

إنّ تشكيل شخصيات مسرحية هي الصورة الترسيمية لعلاقاتها على الخشبة أو في النظام العواملي النظري وهي الشبكة التي تربط ما بين قِوى الدراما المختلفة.

1- التكلّم عن مظهر يعني رؤية هيكلية للشخصيات: ليس لكل صورة في ذاتها حقيقة أو قيمة، وليس لها قيمة إلا بتكاملها في نظام قِوى الصور، وتالياً في الفرق والنسبية أكثر منها في جوهرها الفردي.

2- هناك تبدّل في المظهر تلحظه ما إن تدخل أو تخرج شخصية معينة، وما إن يجد نموذج العوامل نفسه معدلاً بتغيّر الموقف وسياق الحدث.

3- إنّ مظهر الشخصيات هو صورة العلاقات الممكنة إحصائياً والمحقّقة في شكل ملموس في المسرحية. وبعض العلاقات يوافق العالم الدرامي؛ وبعضها طارئ وغير مهم لتمييز الصور.

4- المظهر الصرف للروائع، «هكذا يشير كوبو إلى ما يجري ويقال على الخشبة، من دون أن نتعدّى أبداً الدلالة» (1974: 199). فالإخراج مدعوّ إلى إظهار هذا المظهر وملئه.

☞ رياضيات (مقاربة).

📖 Souriau, 1950; Ubersfeld, 1977a.

نزاع
CONFLIT

بالإنجليزية: *Conflict*؛ بالألمانية: *konflikt*؛ بالإسبانية: *conflicto*.

ينتج النزاع الدرامي من قِوى منافسة في الدراما. ويضع شخصيتين أو أكثر في حالة خصام، ورؤى مختلفة للعالم أو مواقف إزاء الموقف نفسه.

وبسبب النظرية الكلاسيكية للمسرح الدرامي، كان هدف المسرح إظهار أفعال بشرية، ومتابعة تطوّر أزمة، وامتدادها وحلّ النزاعات: «لا يقتصر الفعل الدرامي على التحقيق الهادئ والبسيط لهدف محدّد؛ بل بالعكس، إنه يجري في محيط مكوّن من النزاعات والتصادمات، ومعرض لظروف وعواطف وطباع تصطدم معه أو تعارضه. وتولّد هذه النزاعات والتصادمات أفعالاً وردود فعل، تكون تهدئتها ضرورية في لحظة معيّنة» (Hegel, 1832: 322). وقد أصبح النزاع السمة المميّزة للمسرح. وليس هذا الأمر مسوّغاً إلا لدراماتورجيا الحدث (شكل مغلق). إن أشكالاً أخرى (الملحمية، مثلاً) أو مسارح أخرى (الآسيوية) لا تتميّز إطلاقاً بوجود النزاع والحدث.

ويحصل النزاع عندما «يتعارض» فاعلٌ (مهما كانت طبيعته الصحيحة) يتابع أمراً ما (حب، وسلطة، ومثل أعلى)، مع فاعل آخر (شخصية، وعائق نفسي أو أخلاقي). عندها تترجَم هذه المعارضة بصراع فردي أو «فلسفي»؛ وستكون نتيجته إما هزلية وموفّقة، وإما مأساوية، عندما لا يتمكّن أحد الفريقين الموجودين من التنازل من دون أن يفقد اعتباره.

1- مكان النزاع

في معظم الأحيان، يكون النزاع مستوعباً ومعروضاً من خلال الفعل ويشكّل ذروة الحدث. (هذه هي الدراما المبنية تبعاً لغرض المعضلة. ولكن يمكن للنزاع أن ينشأ قبل بداية المسرحية: الفعل ليس إلا البرهان التحليلي للماضي (أوديب (*Œdipe*) هي أفضل مثال على ذلك). وإذا كانت الشخصية تنتظر النهاية القصوى للمسرحية كي تعرف سرّ نهاية أحداثها، فالمشاهد يعرف النهاية مسبقاً. إن نصية النزاع (وموقعه في الحكاية) تزوّدنا بإشارات عن رؤية المؤلفين المأساوية. إنها تقع دائماً في الموضع نفسه في مسرحيات مختلفة للمؤلف نفسه: كما عند راسين، حيث تقع المخالفة غالباً قبل بداية المسرحية، بينما يجعل منها كورناي جزءاً مركزياً في أعماله.

2- أشكال في النزاع

إن طبيعة النماذج المختلفة للنزاع متنوّعة للغاية. وإذا كان ممكناً أن نجري علمياً دراسة للنموذجية فقد نجد نموذجاً نظرياً للمظاهر الدرامية المتخيلة جميعها، وهكذا قد تحدّد الحالة الدرامية للفعل المسرحي. وقد تظهر النزاعات الآتية:

- منافسة بين شخصيتين لأسباب اقتصادية، وغرامية، وأخلاقية، وسياسية... إلخ.

- نزاع حول مفهومين للعالم، وسلوكين لا يمكن التوفيق بينهما مثل: أنتيغون وكرِيون.

- جدل أخلاقي بين ذاتية وموضوعية، بين مَيل وواجب، بين عاطفة وعقل. ويكون هذا الجدل داخل صورة واحدة أو بين «فريقين» يسعيان إلى فرض نفسيهما على البطل (معضلة).

- نزاعات المصالح بين الفرد وبين المجتمع، ودوافع خاصة وعامة.

- صراع أخلاقي أو ميتافيزيقي عند الإنسان

تجاه مبدأ أو رغبة تتخطاه (الله، والعبث، والمثل الأعلى، وتخطّي الذات... إلخ).

3- أشكال النزاع

بالنسبة إلى الدراما الكلاسيكية، يرتبط النزاع بالبطل، الذي هو علامتها الجوهرية. إن البطل بتحديده كضمير لذاته، وكمركّب من تعارضه مع شخصية أخرى أو من مبدأ أخلاقي مختلف، تكون «وحدة البطل والتصادم» (Lukàcs, 1965: 135). ولكن هذه النزاعات جميعها لا تظهر في الشكل الأكثر وضوحاً للمناظرة الخطابية (حوار تراجيدي شعري) أو في الجدل الخطابي مع براهين وضدها. فأحياناً يكون المناجي جديراً بإظهار تحليل عقلي قائم على تعارض الأفكار ومواجهتها. وفي أكثر الأحيان، تحمل الحكاية بنية الأحداث مع الطوارئ والتقلّب سِمة الجدلية النزاعية للشخصيات وللأحداث. وكل جزء أو حافز من الحكاية لا يتمّ معناه إلا بالنسبة إلى حوافز أخرى تأتي لمناقضته أو لتعديله: «حالات ومواقف [...] تتشابك، وتتحدّد بالتبادل، وكل حالة (أو موقف) تسعى لأن تفرض وجودها، وأن تصبح في الواجهة، من أضرار الآخرين، حتى يبلغ كل اضطراب السكينة النهائية» (Hegel, 1832: 322). إن كل الوسائل المسرحية هي بتصرّف المخرج ليجسّد القوى الحاضرة: المظهر البدني للممثلين، وموضعتهم وترتيبهم وتشكّلهم، والمجموعات والشخصيات على الخشبة، وكذلك التأثيرات الصوتية. إن تشكيل المواقف والإخراج يفرض بالضّرورة خيارات في العرض العياني للعلاقات البشرية والترجمة «البدنية» للنزاعات النفسية أو الأيديولوجية (حركة).

4- الأسباب الجوهرية للنزاع

من الممكن غالباً أن نتبين أسباباً اجتماعية أو سياسية أو فلسفية وراء الدوافع الفردية للشخصيات المتنازعة، اكتمال النزاع بين «رودريغ وشيمان» بعيداً عن المعارضة بين الواجب والحب، ويمتدّ النزاع إلى مفارقة اجتماعية سياسية بين قانونين للأبوين: مبادئ السلوك الفردي القديم يناقض رؤية سياسية مركزية وملكية (Pavis, 1980a).

ويقوم كل نزاع درامي، بحسب نظرية ماركسية أو ببساطة اجتماعية، على مناقضة بين فريقين، أو بين طبقتين، أو بين أيديولوجيتين وُجدتا، في لحظة تاريخية محدّدة، متنازعتين. وفي تحليل أخير، لا يقوم على إرادة الدراماتورجي فقط، وإنما أيضاً على ظروف موضوعية للواقع الاجتماعي المصوّر. هذا هو السبب الذي من أجله نجحت المآسي التاريخية التي تمثّل الانقلابات التاريخية الكبرى وتصف الفرق الموجودة، في شكل أفضل، على إظهار النزاعات الدرامية للعيان. وبالعكس، فإن الدراماتورجيا التي تعرض صراعات الإنسان الداخلية والعالمية، يصعب عليها إظهار القتال والنزاعات في شكل درامي (هكذا هي التراجيديا الكلاسيكية الفرنسية، تكسب بدقة التحليل ما تخسره بالفاعلية الدراماتورجية). (ويقود خيار النزاعات البشرية المفرطة في الفردية، أو العالمية، إلى تفكيك العناصر الدرامية لصالح رومنسية المسرح وملحميته) (Lukács, 1965; Szondi, 1956; Hegel, 1832). في الواقع، إن الشكل الملحمي صالح أكثر لوصف تفاصيل الفعل، وكي لا يركّز الحكاية حول الأزمة، وإنما على السياق والتطوّر.

5- مكان حلّ النزاع

إنّ الأسباب الجوهرية للنزاع هي التي تسمح بحل المعارضات أو بعدم حلّها. وبالنسبة إلى الدراماتورجيا الكلاسيكية، يجب أن يُحلّ النزاع داخل المسرحية: «يجب أن

يكون الفعل كاملاً وتامّاً، أي في الفعل الذي ينهيه، وعلى المشاهد أن يكون مدركاً لمشاعر المتنازعَين اللذين تنازعا في مكان ما، وأن يخرج مرتاح الفكر وغير مرتاب من شيء». ويترافق هذا الحل للنزاع، بالنسبة إلى المأساة، بالإحساس بالمصالحة والسكينة عند المشاهد، الذي يدرك، في آنٍ واحد، نهاية المسرحية (كل المشاكل حُلّت) والانفصال الجذري بين النزاعات المتخيّلة ومشاكله الشخصية الخاصة. فالنزاع الدرامي إذن، محلول بشكل نهائي بفضل «الإحساس بالمصالحة الذي توفّره لنا التراجيديا من خلال رؤية العدالة الأبدية التي تؤثر من خلال سلطتها المطلقة في تسويغ النهايات والعواطف الأحادية الجانب، لأنها لن تجيز إلا النزاع والمعارضة بين القوى الأخلاقية التي يجب أن تكون موحّدة، وأن تدوم وتؤكّد غلبتها في الحياة الواقعية (Hegel, 1832: 380) وتتم هذه المصالحة بالأساليب جميعها: الشخصي والمثالي. عندما يتخلى الأفراد بأنفسهم عن أهدافهم لصالح سلطة أخلاقية عليا؛ والهدف أن تحسم سلطة سياسية الجدل عندما يحل «تدخّل إلهي»* (Deus ex machina) خيوط الجدل المعقدة... إلخ.

إن دراماتورجيا مادية جدلية (كدراماتورجية بريخت) لن تفرق النزاعات الخيالية عن مناقضات الجمهور الاجتماعية، وإنما سترسل الأولى إلى الثانية: إن «كل ما له علاقة بالنزاع، وبالتصادم، وبالقتال، لن يعالج مطلقاً من دون الجدلية المادية» (Brecht, 1967, vol. 16: 927).

فعل، العوامل (نموذج).

الراوي

CONTEUR

بالإنجليزية: *storyteller*؛ بالألمانية: *Erzähler*؛ بالإسبانية: *cuentista*.

يجب عدم المزج بين الراوي والسارد الذي يمكن أن يكون شخصية تروي حدثاً كما في السرد الكلاسيكي، وليس بينه وبين الملقي الذي يعبّر على هامش الفعل المسرحي أو الموسيقي.

الراوي هو فنان يقبع على مفترق الفنون الأخرى: وحده على الخشبة (في أكثر الأحيان)، يروي قصته أو قصة ما متوجّهاً مباشرة إلى الجمهور، ذاكراً أحداثاً بالكلام أو بالحركة، ومؤدياً شخصية أو أكثر مع ارتباطه الدائم بالنص. ومرة جديدة مع الشفهية، يتمركز في التقاليد العريقة المغرقة في القدم ويؤثّر في الممارسة المسرحية الغربية عندما يجعلها تواجه تقاليد أدبية شعبية قد نسيتها كسرد الراوي العربي أو الشاعر أو الساحر الأفريقي. إن الراوي (الذي يؤلّف بنفسه نصوصه في غالب الأحيان) يبحث من جديد عن الاتصال المباشر مع الجمهور المجتمع في مكان محدّد، خلال حفلة، أو في صالات المسرح؛ إنه مؤدٍّ ينجز فعلاً ويقدّم بشكل مباشر رسالة شعرية مرسلة ومتلقاة من المستمعين المشاهدين. وكما في التقاليد الشفهية المختلفة، فإن الاستذكار النصّي والحركي يتم في الوقت نفسه: «كل صيغة شفهية، ككل صيغة حركية، هي دائماً حبلى بكل التقليد».

وقد حدّد فنّ الراوي التطبيق المسرحي اليوم، فهو يسجّل في تيار المسرح السردي، الذي يجعل مواد غير دراميةٍ درامية، ويقرن عادة الأداء والقصة، وهو تطبيق أطلقه فيتيز مع: «ما لا نستطيع تأديته نرويه، وما لا يكفي أن نرويه نؤديه فقط». وأصبح فن الراوي نوعاً شعبياً بامتياز، يتوجّه إلى جمهور غير جمهور مسرح الإخراج: مع وسائل محدودة، وبصوت وأيدٍ مكشوفة، يحطم الراوي الجدار الرابع، ويتوجّه مباشرة إلى مستمعه ويحرص على

أن يقتصر على مواجهة لا تتحول إلى إخراج متكلف مستخدماً السبل جميعها، لا سيّما تقنيات المسرح الذي لا يلغي دائماً استعمال مكبّر الصوت المعلّق في الثياب، أو الإضاءة، أو المرافقة الموسيقية.

وعندما يروي **قصصاً** متعلّقة بالسير الذاتية، فإن الراوي يشبه المؤدي (أميركي مثلاً: لوري أندرسون (Lauri Anderson)، سبالدينغ غراي (Spalding Gray)). فكل علاقات الكلام مع المواقف المسرحية للمتحدث يمكن تخيّلها؛ وجميع الوسائل جيّدة لمسرحة القصة، بإدخال شخصيات تأخذ دورها في الكلام وتحفظه (كما فيليب كوبير (Philippe Caubère) في **رواية ممثل** (*Le roman d'un acteur*) يؤدّي جميع الشخصيات لا «النسخة» عنه فقط، فردينان «البطل»). لقد أغنى الراوي التطبيق المسرحي واستفاد هو نفسه كثيراً من عجائب الخشبة.

انظر: مجلة *Dire*، **مجلة عن الحكاية والشفوية**، بين المئة والخمسين راوياً محترفاً في فرنسا، نتبع خصوصاً (*Le conteur amoureux*, 1996).

📖 Haddad, 1987; Gründ, 1984.

سياق – مضمون قرينة

CONTEXTE

بالإنجليزية: *context*؛ بالألمانية: *kontext*؛ بالإسبانية: *context*.

1- إن سياق مسرحية أو نسق خشبة هو مجموعة الظّروف التي تحيط بمجموعة بثّ النص الألسني و/ أو إنتاج العرض، وهي ظروف تسهّل أو تسمح بفهم معناه. هذه الظّروف هي، من بين غيرها، الإحداثيات المكانية والزمانية، ومواضيع العرض، وعناصر الإشارة، وتالياً كل ما هو قابل لإيضاح «الرسالة» الألسنية والمسرحية، وعرضها.

2- وفي معنى أكثر اختصاراً وأكثر دقة ألسنياً، السياق هو الإحاطة الفورية بالكلمة أو بالجملة، التي تقع قبل الكلمة المعزولة وما بعدها، والمشترك في النص، بمعنى السياق الشفوي وفي مواجهة السياق الظّرفي. وهكذا، ليس لمشهد أو لخطبة مسهبة من معنى إلا بوضعهما في حالتهما ورؤيتهما كانتقال بين حالتين أو بين فعلين.

3- إن معرفة «السياق» ضرورية كي يفهم المشاهد النص والعرض. وكل عملية إخراج تقترح مسبقاً بضعة معارف: عناصر علم النفس البشري، ونظام القيم المحيط أو الحقبة، والخاصية التاريخية للعالم الخيالي. هذه المعرفة المقسّمة، وهذه المجموعة من الاقتراحات الضّمنية، وهذه الجدارة الأيديولوجية والثقافية المشتركة بين المشاهدين، ضرورية لإنتاج النص المسرحي لتلقيه أو إخراجه.

4- إن فكرة السياق هي إشكالية بالنسبة إلى المسرح كما هي بالنسبة إلى الألسنية. من الضّروري، في الواقع، امتلاك القدرة على إحصاء الخطوط النسقية وتشكيلها كي نكون على مستوى تحليل معنى الحالة. وأخيراً، من الحرج أن نبيّن في العرض ما هو في نطاق الحالة الدرامية، وفي أيديولوجية الحقبة الممثلة وفي أيديولوجية الجمهور، والقيم الثقافية الخاصة بمجموعة محدّدة.

☞ تلقٍّ، تداخل النصوص، خارج المسرح، خارج النص، حالة درامية، حالة العرض.

📖 Veltruský, 1977: 27-36; Pavis, 1983 a.

طباق

CONTREPOINT

بالإنجليزية: *Counterpoint*؛ بالألمانية: *kontrapunkt*؛ بالإسبانية: *contrapunto*.

1- مصطلح موسيقي، هو تنسيق أنغام صوتية أو آلية متراكمة ومستقلة، تعطي الانطباع بهيكلية مجموعة متماسكة.

2- على سبيل التشبيه، إن البنية الدرامية في الطباق تظهر سلسلة خطوط جذرية، أو سلسلة عقد متوازية، تتطابق وفق مبدأ تناقض. مثلاً في الكوميديا المتكلّفة، حبكة الخدام والأسياد المزدوجة وتَوازي المواقف، مع الفروقات التي تفرض نفسها، تشكّل هيكلية درامية في الطباقية (حبكة ثانوية* (intrigue secondaire)).

يستطيع الطباق أيضاً، وفي شكل متساوٍ، أن يكون موضوعاً جذرياً أو مجازياً: سلسلتان أو أكثر من الصور موضوعة على خطوط متوازية أو موحدة الاتجاه، ولا تفهم إلا بربطها (يراجع، الموضوع المأساوي للبنادق، وللموت في هيدا غابلر (*Hedda Gabler*) أو الفوضى الظّاهرة للحوار التشيخوفي) عندما تتجاوب الشخصيات والمواضيع من فصل إلى آخر، لا من جملة إلى أخرى، خالقة انطباعاً بتعدد الأصوات (Pavis, 1985c).

وغالباً ما يقوم الطباق الإيقاعي أو الحركي بين فرد ومجموعة (خورس). وعلى الممثل، من خلال الإيقاع وأدائه ووضعيته تجاه المجموعة أن يقترح مكانه في عالم الخشبة. ويتناسب أحياناً، مع هيجان المجموعة جمود الشخصية، أو على العكس، يبحث الطبع عن مرتكزه بالنسبة إلى المجموعة، الذي يشغّل وينظّم القسم الأكبر من الحيّز المسرحي.

واستعمال الطباق يتطلب من المؤلف المسرحي ومن المشاهد القدرة على تقسيم «المكان» وإعادة التجميع بحسب موضوع أو مراكز العناصر التي لا علاقة بينها تقريباً، واعتبار عملية الإخراج نظم ألحان محدد جداً للأصوات والآلات المختلفة.

☞ أداء وضد الآداء، تركيب ظاهري التناقض.

تقاليد (أعراف مسرحية)
CONVENTION

بالإنجليزية: *convention*؛ بالألمانية: *Konvention*؛ بالإسبانية: *convención*.

هي مجموعة المفترضات الأيديولوجية والجمالية، الواضحة أو الضّمنية، التي تتيح للمشاهد أن يتلقّى أداء الممثل والعرض. والتقاليد هي عرف بين المؤلّف والجمهور، ووفقاً لها يؤلّف الأول ويخرج أثره تبعاً لمعايير معروفة ومقبولة من الثاني. وتتضمّن التقاليد كل ما يجب أن تتوافق عليه الصالة والخشبة معاً لخلق الخيال المسرحي ومتعة الأداء الدرامي.

1- طريقة الأداء

كما الشعر والرواية، لا يبنى المسرح إلا على حساب بعض التواطؤات بين المرسِل والمتلقّي. ولكن ليس على هذا التواطؤ أن يتجاوز درجة معيّنة، وإلا فلن يتمكّن الكاتب من مفاجأة المشاهد، ومن إبداع أثر يخرج عن الطرق السالكة وينجح في إدهاشه.

إن التقاليد، كما المحتمل الوقوع* (vraisemblance)، أو النهج* (procédé)، هي فكرة يصعب تحديدها بالتفصيل، طالما أن الأنواع والجماهير ونماذج الإخراج تتغير عبر التاريخ.

2- نموذجية

النموذجية من هذا المنظار تبدو واهنة: بما أن ثوابت الأداء المسرحي كثيرة جداً، فإن لائحة التقاليد لن تتوقّف بشكل نهائي.

أ- تقاليد الحقائق المعروضة

إن المعرفة الجيدة، وكذلك إمكان إعادة معرفة مواضيع العالم الدرامي، أمران أساسيان لإدراك نفسية الشخصية وتمييز انتمائها

الاجتماعي، وأن يكون لدينا معرفة بالقواعد الأيديولوجية للمحيط المعروض، هي كذلك تقاليد تستند إلى مجموعة روامز * (codes).

ب- تقاليد التلقّي

تتضمن جميع العناصر المادية والفكرية الضّرورية لقراءة جيدة، مثلاً: إظهار الأشياء من زاوية المشاهد، استخدام قوانين المنظور (بالنسبة إلى المسرحية على الطريقة الإيطالية)، والتكلّم بطريقة مسموعة، بالفرنسية، حتى عندما نُدْعى هاملت... إلخ، وأن نصدّق المتخيّل، وأن ننقاد بالعرض أو على النقيض، إدراك عملية إنتاج التوهّم.

ج- أعراف خاصة بالمسرح

الجدار الرابع* (le quatrième mur).

المونولوجات والأحاديث الانفرادية* (les apartés) كوسيلة للإعلان عن دواخل الشخصية.

- استخدام الخورس.
- المكان التشكيلي.
- المعالجة الدراماتورجية للزّمن.
- البنية العروضية.

د- تقاليد خاصة بنوع أو شكلٍ محدّد

- تمييز الممثّلين (مثلاً: الكوميديا دل آرتي).
- نظام الألوان (المسرح الصيني).
- الديكور المتوازي (الكلاسيكية الفرنسية).
- الديكور المتكلّم (شيكسبير).

3- اتفاقيات متميّزة وتقاليد عملية

إذا أردنا أن نتجنّب الفوضى التصنيفية للنموذجية السابقة، ستكون لدينا مصلحة في المقارنة: (أ) إصطلاحات «للتميز» أو لجعلها محتملة، وإصطلاحات لا تبدو هكذا؛ (ب) إصطلاحات عملية تعطي نفسها مدخلاً كأداة اصطناعية تستعمل لبضع دقائق، ثم تستبعَدُ. وهذا يؤدّي إلى البحث عن نوع من الهيكلية لاصطلاحات خاصة بنموذج من العرض، وإلى تدرّج التقاليد المختلفة.

أ- تقاليد متميزة

وهي تستخدم أسلوباً ضامناً للشرعية ومسهّلاً خَلق عالم منسجم، نستطيع الاعتقاد به شرعاً (هذه حالة جميع عناصر اللباس أو المظهر البدني التي تنبع فوراً عن هوية الشخصية).

ب- تقاليد عملية

كثيراً ما تستعمل في التمثيل الملحمي البعيد عن التقليد: المقصود اتفاق في المدى القصير الماضي بطريقة ساخرة غالباً: الكرسي تعني الراحة؛ وقشرة الموز والخطر؛ والقرميد، والأغذية (cf. Ubu aux Bouffes de P. Brook aux Bouffes du Nord en 1977). وهنا تستمتع التقاليد في أن تعلن عن نفسها كأسلوب لعبي. وفي كثير من عمليات الإخراج الحديثة، تصبح هذه التقاليد الخاطئة، في مكان آخر، أداة لهو على الطريقة التي ينتظرها الجمهور، بحيث تصبح هذه التقاليد العملية تقاليد مميزة (بطليعية ما). وحيث يتضح أن الإخراج والمسرح ينتجان باستمرار تقاليد (عملية) «تدخل في العادات، إلى درجة تبدو فيها مميّزة للمسرح ومعطاة منذ زمن بعيد، وأنه يوجد جدلية ثابتة بين تقاليد عملية وبين تقاليد مميّزة».

4- تقاليد وروامز مسرحية

إن النظرية السيميائية تشرح سير عمل الرسالة المسرحية بقوانين هيكلية ومجموعة روامز* (codes) للأثر في النص وفي

العرض. وتالياً، من المُغري مماثلة الأعراف بنموذج رمزي للتلقي، (De Marinis, 1978; Pavis, 1976a: 124-134). ولا يكون الأمر شرعياً في كل مرة، إلا إذا تبينّا الروامز - كما في سيميولوجية التواصل أي كأنظمة ضمنية معطاة مسبقاً (كرمز مورس مثلاً أو إشارات الكشافة). في هذه الحالة، فإن الأعراف جميعها لا تكون روامز، لأنها بعيدة عن كونها جميعها ضمنية أو مراقبة، لا سيما الأيديولوجية منها والجمالية، التي لا تشكّل أنظمة مغلقة وموضّحة سابقاً.

والأعراف هي بالأحرى قواعد «منسية»، مستبطنة من قبل متمرّسي المسرح ومفكّكةٌ لروامزها بعد تفسير ملزم للمشاهد. ولكي نحدّد الأعراف، نبدل فكرة الرمز الثابت، بفكرة الفرضية التأويلية* (herméneutique)، أو بآلية سير العمل/ فكّ الرمز.

5- جدلية التقاليد

التقاليد ضرورية لسير العمل المسرحي، وكل شكل للعرض يستدعيها. فإن بعض الجماليات الواثقة من هذه الحقيقة، تتلاعب عن تعمد في استخدام مفرط لها (نماذج). وخاصة أن المشاركة مع الجمهور تتعزّز، والأشكال النموذجية (الأوبرا، والتمثيلية الإيمائية، والفَكاهة) تبدو كتراكيب اصطناعية رائعة حيث كل شيء له معنى محدّد. ولكن تجاوز التقاليد يخاطر في أن يرهق جمهوراً لم يعد ينتظر شيئاً من الحدث، ومن التميّز، ومن رسالة المسرحية الخاصة. ولهذا يستلزم استعمال التقاليد لباقة كبيرة من جانب رجال المسرح. من جهة أخرى، إن التاريخ الأدبي مليء بهذه التحولات الجدلية:» تقاليد ← تشكيل معيار← تماثل ← انتهاك المعيار باختراع تقاليد معارضة ← تشكيل معايير جديدة... إلخ».

📖 Bradbrook, 1969; Burns, 1972; de Marinis, 1982.

جسد

CORPS

🔄 بالإنجليزية: *body*؛ بالألمانية: *körper*؛ بالإسبانية: *cuerpo*.

1- جهاز عضوي أم دمية متحركة؟

يقع جسد الممثّل، في كامل نطاق أساليب **الأداء، بين العفوية والسيطرة المطلقة**، وبين جسد طبيعي أو عفوي وجسد دمية مربوطة بكاملها برسن ومحركة باليد من قبل صانعها أو مبدعها الروحي: المخرج.

2- وسيلة أم أداة؟

يترجّح الاستخدام المسرحي للجسد بين المفهومين الآتيين:

أ- إما أن يكون الجسد وسيلة وركناً للإبداع المسرحي، الذي يقع في موضع آخر: في النص أو في الخيال الممثّل، وتالياً، يصبح الجسد خاضعاً كلياً للحس النفسي، أو العقلي، أو الأخلاقي؛ وهو يمّحي أمام الحقيقة الدرامية، ولا يلعب سوى دور الوسيط في الاحتفال المسرحي. إن حركية (gestualité) هذا الجسد توضيحية في شكل نموذجي، ولا تفعل سوى تكرار الكلام.

ب- وإما أن يكون أداة ذاتية المرجع، لا تعود إلا إلى ذاتها، وليست تعبيراً عن فكرة ما أو عن علم النفس، تحلّ أحادية الإنتاج الجسدي مكان ثنائية الفكرة والتعبير: «ليس على الممثّل أن يستخدم بنيته ليجمل (ليزين) هوى النفس؛ بل عليه أن ينجز هذا الهوى بنيته (Grotowski, 1971: 91). إن الحركات هي، أو على الأقل توهم نفسها وكأنها مبتكرة وأصلية. وترتكز تمارين الممثل على خلق

انفعالات انطلاقاً من ضبط الجسد وتحريكه.

3- اللغّة الجسدية

هي مَيْلُ الجسم/ الأداة الذي يسود اليوم في التطبيق العام للإخراج، على الأقل في المسرح التجريبي. لهذا، من الآن فصاعداً، يحاول المخرجون الطليعيون، المتحررون من تأثير مقتضيات النص والمؤثرات النفسية تحديد لغة جسد الممثل: «على أساس الإشارات لا الكلمات» التي يتكلم عليها آرتو (Artaud, 1964: 81) التي ليست سوى استعارة من بين الكثير غيرها. وتشترك جميعها في البحث عن إشارات ليست نسخاً للغة، وإنما نجد لها حجماً تطبيقياً تمثيلياً: الإشارة الأيقونية، في منتصف الطريق بين الموضوع وتمثيله بالرموز، وتصبح النموذج المثالي لهذه اللغة الجسدية: هيروغليفي عند آرتو ومايرهولد، ورمز فكرة عند غروتوفسكي... إلخ.

ويصبح جسد الممثل «الجسد الموجِّه» الذي يرغب فيه المشاهد، ويستوهمه، ويماثله مع ذاته. إن كل تمثيل بالرموز والسيميائية* (sémiotisation) يصطدم بالحضور الجسدي للممثّل وصوته وصعوبة ترميزه.

4- تراتبية وظيفة الجسد

لا يعبر الجسد ككتلة؛ فهو دائماً «مقطّع» بشكلٍ دقيق ومتراتب، وكل تنظيم يتناسب مع أسلوبِ أداء أو مع جمالية. مثلاً، تمحو المأساة حركة الأعضاء والجذع، بينما تستخدم الدراما النفسية الوجه واليدين خصوصاً. وتبرز الأشكال الشعبية حركية الجسد بأكمله. المشار إليه، على نقيض النفسانية، يلغي تعبير الوجه، وعلى مستوى أقل، اليدين، ليركّز على الوضعيات وعلى الجذع (Decroux, 1963). مع هذا التراتب تبعًا للنوع، يتطابق اعتماد عام للجسد على الحركات* (gestus) الاجتماعية وعلى الحتميات الثقافية. إن أحد مطامح التعبير الجسدي (expression corpo-relle) هي، تحديداً، إدراك التكيّفات الوضعية والتصرّف الحركي.

5- صورة الجسد

بحسب علماء النفس، فإن صورة الجسد - أو الترسيمة الجسدية تأخذ شكلها في «مرحلة المرأة بحسب» لاكان (Lacan)؛ فهي التمثيل العقلي للبيولوجي والشبقي والاجتماعي. وكل استخدام للجسد، على الخشبة كما في خارجها، يستلزم تمثيلاً عقلياً للصورة الجسدية. وللممثل أكثر من سواه الحدس الفوري بجسده، وبالصورة المرسلة، وبعلاقته بالحيز المحيط، لا سيّما بشركائه في التمثيل، وبالجمهور، وبالفضاء. وبسيطرته على العروض خلال حركاته، يتيح الممثل للمشاهد إدراك الشخصية والخشبة، وتماثلها خيالياً مع نفسه. وهكذا، يراقب صورة العرض وأثره الحاسم في الجمهور، ويؤمِّن التماثل أو التحويل أو التطهير (identification).

6- أنثروبولوجيا الممثل

إن أنثروبولوجيا الممثل هي على طريق التكون، وتتألّف من الفرضيات الآتية:

- الممثل يرث، ويتصرّف بجسد ما معبأ سلفاً بالثقافة المحيطة. وجسده «يتوسع» باربا تحت تأثير وجود الآخرين ونظرهم.
- الجسد يكشف ويستر في آنٍ واحد. ولكل سياق ثقافي قواعده في ما يسمح بعرضه للعيان.
- مرة يكون الجسد محركاً من الخارج، وأخرى يقود نفسه. فهو إذن، «محرك» من قِبل الآخرين أو يتحرك من تلقاء نفسه.
- أحياناً يتمحور حول نفسه، ويقود الكل إلى هذا المحور، وأحياناً يخرج عن المحور ويتموضع في محيط دائرة نفسه.

• كل ثقافة تحدّد ما تعتبره جسداً مراقباً أو جسداً متحرّراً، وما يبدو إيقاعاً سريعاً، أو بطيئاً، أو عادياً.

• إن جسد الممثّل المتكلّم والمؤدي يدعو المشاهد إلى الدخول في الرقص، وإلى التكيّف مع التزامن التفاعلي.

• إن جسد الممثل ليس مدركاً فقط نظرياً من قبل المشاهد، وإنما أيضاً حركياً ولمرة واحدة فهو يلتمس ذاكرة المشاهد الجسدية، وقوته المحركة، وتقبُّله الذاتي.

☞ حضور، إيمائية، تقريبية، ممثّل هزلي، ممثّل، صوت.

📖 Mauss, 1936; Decroux, 1963; Lagrave, 1973; Bernard, 1976; Chabert, 1976; Dort, 1977b; Hanna, 1979; de Marinis, 1980; Pavis, 1981a; Laborit, 1981; Krysinski, 1981; Marin, 1985.

الزيّ (اللباس)

COSTUME

بالإنجليزية: *costume*؛ بالألمانية: *kostüm*؛ بالإسبانية: *vestuario*.

في عمليةِ الإخراج المعاصرة، يلعب اللباس دوراً أكثر أهمية وتنوّعاً، ويصبح بحق «الجلد الآخر للممثل» الذي تكلّم عليه تايروف (Taïrov) في بداية القرن العشرين. وذلك لأن الزي (اللباس)، الموجود دائماً في العمل المسرحي كعلامة حتى للشخصية وللتنكّر، لطالما اكتفى بدور بسيط مميّز ليلبس الممثل تبعاً لما يماثل الظّرف أو الحالة. ويحتلّ اللباس اليوم، في قلب العرض، مكاناً مهماً، ويكثر من وظائفه ويندمج في عمل المجموعة حول الدلالات المسرحية: فهو يخضع لعوامل التضخيم والتبسيط والتجرّد ووضوح قراءته.

1- تطوّر الزّي

بيدَ أن الزي قديمٌ كما في عَرض الرجال في الشعائر والاحتفالات، حيث الثوب، أكثر من أي موضع آخر، كان دائماً المعبّر عن الشخصية: كهنة إيلوزيس (Eleusis) اليونان، كهنة مسرحيات الأسرار القروسطية كانوا يرتدون دائماً ثياباً تستعمل أيضاً في المسرح. إن تاريخ الأزياء المسرحية مرتبط بالدرجة الثوبية، ولكنها تبالغ فيه وتجمّله كثيراً: اللباس موجود دائماً، وأيضاً بطريقة كثيرة التبصّر ومفرطة. وحتى منتصف القرن الثامن عشر، كان الممثلون يرتدون بطريقة بالغة الفخامة، ويرثون الثياب من بلاط أسيادهم، ويعرضون حِليهم كعلامة خارجية للفن، من دون الاهتمام بالشخصية التي يفترض أن يُظهروها. ومع تطوّر الجمالية الواقعية، كسب الزيّ، التقليدي بالتحديد، كل ما كان يملك من حيث الغنى المادي وكل ما يمكن تخيّله.

ومنذ منتصف القرن الثامن عشر، في فرنسا أمّن مصلحون للمسرح أمثال ديدرو وفولتير وممثلات وممثلون أمثال كليرون (Clairon) أو فافار (Favard) أو لوكين (Lekain)، وغاريك (Garrick)، العبورَ إلى جمالية أكثر واقعية حيث يحاكي الزي الشخصية الممثلة. واستمر مستعملاً فقط من حيث قيمته لتحديد الشخصية، وكان أحياناً مقتصراً على تجميع الإشارات الأكثر تميّزاً والمعروفة من الجميع. وكانت وظيفته الجمالية المستقلة ضعيفة جداً. ولكن، كان على اللباس أن ينتظر ثورات القرن العشرين كي يعرف كيف يحدّد موقعه بالنسبة إلى عملية الإخراج، وإلى جانب هذا التبدّل لمدلول الزي، أنشأ المسرح أنظِمَة محدّدة تحيل الألوان والأشكال على رمز ثابت، معروف من الاختصاصيين (المسرح الصيني، كوميديا دل آرتي... إلخ).

2- وظيفة الزّي

يُستخدم الزي، شأن الثياب، أولاً للكسوة، لأن التعرّي، إذا لم يكن على خشباتنا مشكلةً جمالية أو أخلاقية، فهو لا يُقْبل بسهولة. والجسد خاضع اجتماعياً بمظهره أو بمستلزمات التنكّر أو الاختباء، ومتميّز دائماً بمجموعة إشارات تدلّ على العمر أو الجنس أو المهنة أو الانتماء الاجتماعي. هذه الوظيفة ذات الدلالة مستخدمة بالمناوبة بلعبة مزدوجة: في صلب نظام الإخراج، كمجموعة من الإشارات موصولة في ما بينها بنظام مرتبط تقريباً بالألبسة؛ وفي خارج الخشبة، كمرجع لعالمنا حيث للألبسة أيضاً معنى.

وفي عملية الإخراج، يتحدّد الزي بتشابه الأشكال وتناقضها وكذلك بالنسبة إلى المواد والسمة الجمالية والألوان قياساً بالأزياء الأخرى. وما يهم هو تطوّر الأزياء خلال العرض، ومعنى المفارقات، وتكامل الأشكال والألوان. إن النظام الداخلي لهذه العلاقات يكون (أو يجب أن يكون) في ترابط متين، ويقدم الحكاية بطريقة ما ليقرأها الجمهور. غير أن العلاقة مع العالم الخارجي مهمة أيضاً بالدرجة نفسها، هذا إذا كان العرض يدّعي بأنه يعنينا ويتيح لنا مقارنة مع مرجعيته التاريخية. ويحصل اختيار الأزياء دائماً بعد عملية توافق بين المنطق الداخلي والمرجع الخارجي: الأشكال اللامنتهية لتنوّع اللباس. إن نظر المشاهد يجب أن يميّز بين الفعل والطبع والوضع والبيئة، كل ما وُضِعَ على اللباس، كحامل إشارات، وكعرض أنظِمَة تحمل الكثير من الدلالات.

وفي هذا الصدد، لم يقم الزي/ اللباس (بعرضه كـ«بطاقة خاصة» للممثل وللشخصية) سوى باتباع تطوّر عملية الإخراج التي عبرت من التقليد الطبيعي إلى التجريد الواقعي (لا سيّما البريختية)، إلى رمزية عوامل البيئة، إلى التفكيكية السريالية أو العبثية. ونحن حالياً، نستخدم بشكل توفيقي هذه العوامل جميعها: كل شيء ممكن، وما من شيء سهل. ومن جديد، يقع التطوّر بين التحديد المستقلّ للشخصية من خلال ثيابها، وبين الوظيفة الذاتية والجمالية للثوب الذي يحمل معناه وقيمته في ذاته. والصعوبة تكمن في جعل اللباس حيوياً، بجعله يتبدل، وألّا يصبح مستهلكاً بعد تفحّص أولي لعدة دقائق، ولكنه «يصدر» إشارات في اللحظات المناسبة، تبعاً لسياق الحدث ولتطوّر العلاقات العواملية.

3- الزي وعملية الإخراج

ننسى أحياناً أن لا معنى للزي ما لم يكن على جسد حي، فهو ليس حِلْيَةً للممثل وغلافاً خارجياً فقط، إنه علاقة مع الجسد؛ فمرّة يخدم الجسد بتكيّفه مع حركته وتنقل الممثل ووضعيته، وأخرى يشدّ هذا الجسد بإخضاعه لجاذبية المواد والأشكال، وبإغراقه في قيود أكثر جموداً من علم البيان والبلاغة وبيت الشعر الإسكندري.

ويشترك الزيّ مداورة وبشكل متزامن مع الكائن الحيّ وغير المحرك؛ فهو يؤمن العبور بين ذات المتكلم وعالمه الخارجي، لأنه، كما يلاحظ ج. بانو (G. Banu)، «ليس الزيّ وحده من يتكلّم، وإنما أيضاً علاقته التاريخية مع الجسد» (28 :1981). ومصمّمو الأزياء يحرصون اليوم على أن يكون الزيّ، في آنٍ واحد، مادة حسية للممثّل وعلامة محسوسة للمشاهد.

والعلامة المحسوسة لهذا الزي هي اندماجه في العرض، وقدرته على العمل كديكور متجوّل، مرتبط بالحياة وبالعبارة. والتنوّعات جميعها ذات صلة: تعيين تاريخ تقريبي، وتجانس واختلال اختياريين، وتنوّع الأدوات وغناها أو فقرها. وبالنسبة إلى

المشاهد المتنبّه، فإن السرد عن الحدث والشخصية يسجّلان في تطوّر نظام اللبس. كما يسجّل فيه، بقدر ما هو في الحركية، التحرّك أو نبرة الصوت، وحركة الأثر المسرحي: «كل ما في اللباس، يفسد وضوح هذه العلاقة، ويعارض الحركة الاجتماعية للعرض ويجعلها غامضة أو مزيفة، هو سيىء؛ وكل ما هو بالعكس، في الأشكال والألوان والمواد وسياقها، ويساعد على قراءة هذه الحركة، هو جيد» (Barthes, 1964: 53-54).

ويقتصر هذا المبدأ على عمل واقعي على الخشبة، وهو ليس بنوع انجرافي لجمالية اللباس: «كل شيء ممكن، طالما أن الزي يبقى نظامياً ومترابطًا ومتوفراً» (أن يتمكّن الجمهور من فكّ رموزه بحسب وظيفته ومرجعيته التاريخية والاجتماعية، وأن ينتج المعاني التي نتوخّاها منه). ومفارقة هذا الزيّ في العمل المسرحي المعاصر أنه يضاعف وظائفه، ويتخطّى التقليد والدلالة، ويعيد النظر في الأشكال التقليدية الجامدة التقليدية (ديكور، ومتمّمات، وتجميل، وقناع، وإيمائية... إلخ). والزيّ «الجيد» هو الذي يعيد عمل العرض انطلاقاً من تغيّره الدلالي.

من الأسهل كشف هذه «العلل» للزيّ المسرحي بحسب بارت، تضخّم الوظيفة التاريخية أو الجمالية أو الخاصة بالنفقات، على أن نقترح علاجاً أو ببساطة تطبيقاً لتأثيرات الزيّ. وهو يتقلّب دائماً بين «الفائض» و«البطالة الجزئية»، وبين صدفة ثقيلة وتحوّل عفوي.

الزيّ أو اللباس بعيد عن أن يكون قد قال كلمته الأخيرة، وإن أبحاثاً مثيرة عن الثياب تستطيع تجديد العمل المسرحي. البحث حول لباس أدنى ومتنوّع وفي «شكل متغيّر»، مفصّلٍ ومظهرٍ الجسد البشري، أي اللباس المتجدّد، وقد يكون وسيلة حقيقية بين الجسد والموضوع، وهو في الواقع من صلب الاهتمامات الحالية لعملية الإخراج. يسمح اللباس للديكور باستعادة معانيه النبيلة وذلك بعرضه على جسد الممثّل واندماجه فيه. وإذا قام الممثّل بالتعرّي أمامنا خلال الستينيات والسبعينيات من القرن الماضي، فيجب عليه الآن أن «يعود فيرتدي ثيابه»، ويستردّ كل ما يمكنه أن يبرز جسده، مع تظاهره بإخفائه، أي أن يدخل في مملكة الأزياء.

📖 Laver, 1964; Louys, 1967; Bogatyrev, *in:* Matejka et Titunik, 1976: 15-19; Pavis, 1996.

جهة الساحة – جهة الحديقة
CÔTÉ COUR-CÔTÉ JARDIN

🔄 بالإنجليزية: *Audience's Right, Stage Left, Audience's Left*; *Stage Right*؛ بالألمانية: *rechts vom zuschauer, links vom zuschauer*؛ بالإسبانية: *derecha e izquierda del scenario* .

جهة الساحة هي الجهة المستقيمة من الخشبة، من وجهة نظر المشاهد؛ وجهة الحديقة هي الشمالية. قبل الثورة، كنا نتكلم على «جهة الملك»، إلى اليمين، و«جهة الملكة»، إلى الشمال (بحسب وضع عرشيهما أمام الخشبة). إن الاستخدام يأتي من مسرح القرمدة، الواقع بين الحديقة والقصر، والذي أعطت طوبوغرافيته هذه الاصطلاحات.

حادث مفاجئ
COUP DE THÉÂTRE

🔄 بالإنجليزية: *Coup de théâtre*؛ بالألمانية: *Theatercoup, coup de théâtre*؛ بالإسبانية: *golpe de efecto*.

إنه حادث غير متوقّع يغيّر فجأة وضع الحدث أو سياقه أو نهايته. وقد لجأ إليه

الدراماتورجي في المأساة الكلاسيكية (مع عنايته بتحضير المشاهد)، وفي الدراما البرجوازية أو الميلودراما. يحدّده ديدرو في: *Les entretiens sur le fils naturel* (1757) (ك «حادث غير متوقّع يجري أثناء الحدث»، ويقابله على اللوحة (tableau) التي تصف حالة نموذجية أو وضعاً مؤثراً).

إنه وسيلة درامية بامتياز، ويعتمد الحادث المفاجئ على عامل المفاجأة، ويتيح، عند الحاجة، حلّ النزاع (conflit) بفضل تدخّل إلهي (منقذ المواقف (deus ex machina)).

📖 Szondi, 1972b; Valdin, 1973.

الإبداع الجماعي
CRÉATION COLLECTIVE

بالإنجليزية: *Collective Creation*؛ بالألمانية: *kollektive Arbeit kollektivarbeit*؛ بالإسبانية: *creación colectiva*.

1- أسلوب فني

إنه عرض (spectacle) غير موقّع من شخص واحد (المؤلّف المسرحي أو المخرج)، وإنما من المجموعة المرتبطة بالعمل المسرحي. وغالباً ما كان النص محدّداً بعد الارتجالات خلال التمارين، وكل مشارك يقترح تعديلات معيّنة. إن العمل الدراماتورجي يلي تطوّر جلسات العمل؛ وهو لا يدخل في مفهوم المجموعة إلا من خلال سلسلة من «التجارب والأخطاء». إن مضاعفة العمل تذهب أحياناً إلى حدّ أن تترك لكلّ ممثل، مسؤولية تجميع المواد للشخصية التي سيؤدّيها (مسرح الأكواريوم)، وألّا يندمج في المجموعة إلا في نهاية المطاف.

إن دراسة كاملة تاريخية واجتماعية وإيمائية، ضرورية لإيضاح الحكاية (مسرح الشمس لعامَي 1789 و1793). وقد يحصل أن يبدأ الممثّل بمقاربة محض بدنية وتجريبية للشخصية ببناء حصته من المسرحية تبعاً للحركة التي قد يكون تمكّن من اكتشافها.

في لحظة معيّنة، وخلال عمل المجموعة، يحَسّ بالحاجة إلى تنسيق العناصر المرتجَلة: عندها يصبح عمل الدراماتورجي والمخرج ضرورياً. إن هذه العملية الإجمالية والمركزية لا تفرض بالضّرورة اختيار شخص بالاسم ليضطلع بوظائف المخرج، وإنما تشجّع المجموعة على جعل مخطّطاتها في مجموعات أسلوبية وسردية، وأن تنزع إلى عملية إخراج جماعية (إن لم يكن التعبير مناقضاً).

وهذه المنهجية في العمل تمارَس اليوم في ما يسمّى مسرح الأبحاث. ولكنه لكي يكون على مستوى الهدف يفترض أهلية عالية مع خبرات لدى المشاركين، من دون الخوض في مشاكل دينامية المجموعة التي تجازف دائماً في إفشال المشروع.

2- أسباب اجتماعية لظهوره

إن هذا الشكل من الإبداع معتمد بصيغته من قِبل المبدعين منذ ستينيات القرن العشرين وسبعينياته. وهو مرتبط ببيئة اجتماعية تشجّع إبداع الفرد وسط المجموعة، لتخطي طغيان المؤلف والمخرج اللذين كانا ميّالين إلى امتلاك كل السلطات، وإلى اتخاذ كل القرارات الجمالية والأيديولوجية. وارتبطت هذه الحركة بإعادة اكتشاف الجانب الشعائري والجماعي للعمل المسرحي، وبميل رجال المسرح إلى الارتجال، والإيمائية المتحرّرة من اللغة، وأساليب التواصل الخارجة عن الشفهي. وهي تقاوم ضد تقسيم العمل، وتخصّص المسرح، وجعله التكنولوجيا ظاهرةً حساسةً منذ أن امتلك متعهّدو المسرح أساليب التعبير المسرحي الحديثة جميعها، واستدعوا «عمالاً متخصصين» بدلاً من فنانين متعدّدي القدرات. وسياسياً، فإن هذه

الدفعة من الجماعة هي في طور المطالبة بفنّ مبدَع، من ولأجل الجماهير، وبديمقراطية فوريّة، وبأسلوب إنتاج للفرقة مدارٍ ذاتياً. ويقود هذا إلى البحث، في قلب المسرح الحي أو الـ (Performance Group) عن انصهارٍ للمسرح وللحياة: «أن يحيا، لا ترتكز مطلقاً إلى «صنع» المسرح، وإنما إلى «تجسد هذا المسرح يومياً. إن دفعة المجموعة تنفي صفة القداسة كلياً عن الرائعة الأدبية» («فلننتهِ من الروائع الأدبية»، صاح آرتو. ولم يعد هناك من إلحاح مركزي، وأصبح الفن في كل مكان، وكل واحد يستطيع أن يستجيب له، والمجموعة ستتحكّم في جوانب الفعل المبدع المختلفة.

3- مناهج الإبداع

في أثناء الارتجال، يكون الممثّل مدعواً إلى عدم بلوغ شخصيته باكراً جداً، أي إلى التعبير من خلال حركته (جستوس (gestus))، ما ينتج منه زيادة في الآراء حول المواضيع المطروحة من دون أن يقرّر مخرج ما اعتباطياً توحيد هذه المناهج واختصارها. وعلى الأكثر، في نهاية المطاف، يستطيع الدراماتورجي، (بالمعنى التقْني للمرشِد الأدبي والمسرحي، أو «زعيم» المجموعة المنشط) أن يبدي رأيه حول المواد المحضّرة من قِبل الممثلين، وأن يجمع المخططات السردية ويقارنها، لا بلّ وأن يقترح مبادئ عملية إخراج مقرّرة بموافقة العدد الأكبر. إن حيوية المجموعة وقدرة كل فرد منها على تخطّي رؤيته الجزئية، ستصبحان حتميّتين لنجاح المشروع الجَماعي.

4- بديهيات المفهوم وصعوبات

لا يقوم الإبداع الجماعي سوى بتنظيم أمرِ بديهي مَنْسِي وإظهاره: إن المسرح، في إخراجه على الخَشبة، هو فنّ جماعي بامتياز، وإقامة علاقة بين التقنيات واللغات المختلفة: «الحكاية موضّحة ومَبْنِية ومعروضة من خلال المسرح بأكمله، من خلال الممثّلين، ومصممي الديكور، والمجمِّلين، ومصمّمي الألبسة، والموسيقيين، ومصمّمي الرقص. وجميعهم يضعون فنهم في هذا المشروع المشترك، من دون أن يتخلّوا عن استقلاليتهم».

(Brecht, *Petit Organon*, §70).

ويحدّد بريخت هنا العمل الجَماعي كمشاركة في المعرفة؛ غير أننا نستطيع كذلك فَهمَه كموضوع في خطاب الأنظِمَة الدالّة في العرض المسرحي. ولم يعد الإخراج كلمة المؤلف (سواء كان هذا الأخير المؤلف الدرامي، أم المخرج، أم الممثّل)، وإنما الأثر المرئي تقريباً والمضطلع به للتعبير الجماعي. وننتقل هنا، من الفكرة الاجتماعية «للإبداع الجماعي»، إلى الفكرة الجمالية والأيديولوجية «لكامل عملية الإبداع»، ولمجموع معنى وموضوع القول المسرحي. إن الأزمة الحالية للإبداع الجماعي لا تفسر فقط بعودةٍ إلى المؤلّف وإلى النصّ وإلى التأسيس بعد الارتياح الجماعي عام 1968. وهي موجبة بالتساوي لفكرة أن الموضوع الفني الفردي ليس موحداً إطلاقاً بأية وسيلة، حتى ولا ذاتياً، وإنما هو متفجّر دائماً، في الأثر الجماعي كما في أثر فنان.

📖 *Revue d'esthétique*, 1977; Chabert, 1981; Passeron, 1996.

أزمة
CRISIS

من اليونانية: *crisis*, décision؛ بالإنجليزية: *crisis*؛ بالألمانية: *krise*؛ بالإسبانية: *crisis*.

(أصل الكلمة يوناني، قرار (Crisis)).

1- الأزمة هي لحظة من الحكاية* (fable) تعلن عن العقدة* (noeud)، والنزاع* (con-flit)، وتهيئ لهما، الأزمة والتي تناسب مرحلة حسم العقدة (épitase) في المأساة اليونانية،

وتسبق مباشرة حل الحبكة وحل العقدة* (dé-nouement) أي الخاتمة.

2– ويختار الدراماتورجي الكلاسيكي دائماً هذه اللحظة وهي في ذروتها، وبشكل خاص، لأزمة نفسية أو أخلاقية للشخصيات؛ ويركّز الفعل على بضع ساعات أو نهار من هذه الأزمة، ويرسم المراحل الأساسية. وبالعكس، فإن الدراماتورجيا الملحمية* (épique) أو الطبيعية ترفض أن تَخُص بامتيازٍ لحظات الأزمة على حساب الحياة اليومية من دون تمييز خاص.

☞ عقبة، الدراماتورجيا الكلاسيكية، درامي وملحمي.

نقدٌ درامي
CRITIQUE DRAMATIQUE

🔁 بالإنجليزية: *Theatre Criticism*؛ بالألمانية: *Theaterkritik*؛ بالإسبانية: *crítica teatral*.

1– نموذج من النقد، موضوع عموماً من قِبل صحافيين، هدفه أن يتفاعل مباشرة حيال عملية الإخراج، ويعرضها في الصحافة أو في وسائل الإعلام. إن رغبة الإعلام مهمة كوظيفة رادعة. فالمقصود متابعة الأحداث الحالية والإشارة إلى أية عروض نستطيع/ أو يجب علينا الذهاب لمشاهدتها، مع إعطاء الرأي بنقد، هو بالواقع ممثّل لقارئيه أكثر من آرائه الشخصية الجمالية أو الأيديولوجية. ونحن بعيدون جداً عن مزاجية نقد نهاية القرن التاسع عشر كفاغيه (Faguet) وو. سارسي (W. Sarcey) أولئك النقاد الذين كانوا يعدون مثالاً يومياً ليرفعوا أصواتهم بتمتعهم أو بنفورهم، والذين كانوا ينمّقون برهانهم بثرثرة الحياة المسرحية وفضائحها. حالياً، يقتصر النقد، على أهميته وشرعيته وتأثيره في مهنة العرض.

2- ويقوم هذا النوع من الكتابة، وأكثر من أي أمر آخر، على شروط ممارسته ووسائل الإعلام المستعمَلة. فمنذ بداية القرن، تدنّت مكانةُ النقد المسرحي بشكلٍ كبير، ما عقّد التحليل والتقييم. وعلى الرّغم من شروط الممارسة الكثيرة الصعوبة، علينا عدم الفصل، جذرياً، ما بين عمل الناقد الدرامي وعمل المؤلف، في مادة إعلامية متخصّصة (مجلة المسرح)، أو حتى، بين دراسة أكثر توثيقاً لنموذج جامعي. ولا يبدو من السهولة تحديد نموذج معيّن للنقد الدرامي، لأن معايير الحكم تختلف بحسب الأوضاع الجمالية والأيديولوجية، وبحسب الإدراك الضّمني. إن كل نقد يُكتب يكون عن العمل المسرحي بكامله بما فيها عملية الإخراج. ونستطيع اليوم أن نسجّل تفهّماً لأهمية المخرج وخياراته، وانفتاحاً على التجربة وعلى كل المحاولات، وعلى الإحساس بأننا مجنّدون لنصفَ عرضاً، مع بعض الريبة من النظرية والعلوم الإنسانية التي تقدّم خدماتها لتحليل العرض.

📖 Lessing, 1767; Brenner, 1970; Dort, 1971: 31-48; *Travail théâtral*, no. 9, 1972; *Yale Theater*, vol. 4, no. 2, 1973; Pavis, 1979a, 1985e: 135-144, "Le discours de la critique"; *Pratiques*, no. 24, 1979; Ertel, 1985. Voir aussi les recueils critiques de R. Kemp, G. Leclerc, J. J. Gautier, B. Poirot-Delpech, G. Sandier, R. Temkine, B. Dort, J. P. Thibaudat, 1989.

D

الرّقص - المسرح
DANSE-THÉÂTRE

بالإنجليزية: dance theater؛ بالألمانية: Tanzteater؛ بالإسبانية: Danza teatro.

عُرف الرقص المُمَسرح (أو مسرح **الرقص**) (تعبير يُترجم من الألمانية بالتانزتياتر (Tanztheater) وفي شكل خاص، من خلال إنجاز للباحثة (ب. بوش (P. Bausch))؛ أما جذوره فقد نجدها في الفولكفانغ تانز ستوديو (Folkwang Tanz- Studio) الذي أسّسه عام 1928 ك. جوس (K. Joos)، وهو أستاذ بوش، ومتحدّر بدوره من أوسدراكس تانز، الرقص التعبيري الألماني. وإلى هذا التيار من الإبداع الكوريغرافي المعاصر ينتمي أيضاً كل من يوهان كريسنيك (Johan Kresnik) ومسرحه المسمّى المسرح الكوريغرافي و ر. هوفمان (R. Hoffmann)، وج. بوهنر (G. Bohner) . م. ماران (M. Marin)، ج. ك. غالوتا (J. C. Galotta)، ج. نادج (J. Nadj)، ك. سابورتا (K. Saporta)، الذين، عدا ذلك، لا يستخدمون المصطلح نفسه، بل يعتبرون أنفسهم مصمّمي رقص منفتحين على «المسرَحة» ومؤيدين للتقارب والانفتاح على فنون العرض المسرحي (Febvre, 1995).

1- أسباب بروزه

سجّلت السبعينيات (من القرن العشرين) عودة للفن الأكثر تمثيلاً وارتباطاً وتجذّراً في التاريخ، واللافت أكثر للقصص المتقنة الرواية. نُسجّل هنا ردّة فعل على راديكالية الطليعيين، الباحثين عن خصوصية الفنون في ما يتعلّق بفن تصميم الرقص؛ وبالرقص في حد ذاته كفن صافٍ. وهكذا تحمل الباحثة ب. بوش نظرة متعاطفة، ولكن ناقدة، للأحداث اليومية والعلاقة بين الأجناس والطرق الاعتيادية للكلام، ويهاجم كريسنيك، بطريقة جذرية، الارتهان بكل أشكاله، ويبتدع أولريك ماينهوف (Ulrike Meinhof) وم. ماران شخصيات مستوحاة من العالم المكتئب لبيكيت - (ماي ب. (May B.)) وك. سابورتا، يقابل الأجسام المكهربة والهوس بإشعال الحرائق في معمل تعدين مهجور (الاحتراق). في تلك التجارب كلها خشبة تروي المسرح قصّة، من دون الرجوع إلى حجّة مثالية لممارسة الرقص الكلاسيكي، بعيداً من التجريد

والتشكيل من الـ «ما بعد» الرقص العصري (من ميرس كونينغهام -Merce Cunning ham مثلاً) انظر: (Ginot, 1995).

2- ترادف الأضداد الحيوي

بعد بروزه، نتيجة لتحرّك الشكليّين، تجاوز **مسرح الرقص مختلف التناقضات المحكوم** عليها بالعُقم، تماماً كما في الجسم واللغة، من الحركة الخالصة الصافية إلى القول والنطق، ومن البحث الشكلي والواقعي، فهي تهدف **إلى تعايش الكينيسيس والميميسيس (Ki-nésis-mimésis)؛ إنه يواجه خيال الشخصية** المجسّدة، الممثلة والمقلدة من قِبل الممثّل، مع خِفة الراقص الذي لديه القدرة على إشعال **نفسه والآخرين بمآثره الفنية التقنية، وأدائه** الرياضي، وتحرّك الجسم الجمالي. إنه يعثر **على معضلة الرقص الذي طالما كان متحيّراً** بين فنّ الحركة الصافي والإيماء مع ميوله إلى القصة البسيطة.

3- جمالية الرقص (في المسرح)

أبعد من المسرح الهادف إلى الرقص والحركة، والكوريغرافيا فإن الرقص في المسرح هو رقص يعكس ملامح المسرح.

أ- مؤثرات المسرحة

إنها حساسة في اللحظات التي يمثل فيها «الراقصون الممثلون شخصية ما، فيلجؤون عندها إلى عرض إيمائي للمواقف». لحظات تبدو فيها الخشبة قريبة من الحقيقة ومبالغ فيها في الوقت نفسه؛ (مثلاً العذابات التي تبدو على أولريك ماينهوف مذهلة مُمنهجَة ولبقة، والتي تنتهي باتهام أجهزة قمع الديمقراطية الألمانية الفتية كريسنيك. وبنتيجة إعادة التكرار اللامتناهية لفعل تافه تقترح ب. بوش مَسرحَة ساخرة ومُبالغ فيها. إنّها تستبعد ألعاب السلطة والطرق اليومية الرتيبة للكلام أو للتصرّف.

ب- مؤثرات الحقيقة

لدينا انطباع أن «الرّقص المُمَسْرح» يستدعي ويذكر لحظات وجوانب من الحقيقة. إنّه يستقي من الحقيقة بدلاً من أن يتجرّد، كما هي الحال في الرقص الصرف، حيث **تعود الحقيقة إلى نفسها بدلاً من أن تبتعد:** من هنا يأتي الكثير من المؤثرات الحقيقية حيث يبدو العمل الفني مجتاحاً من الحقيقة المسيطرة.

ج- مؤثرات الإخراج المسرحي

لجأ الرقص الممسرح إلى مكوّنات الإخراج المسرحي كلّها: استعمال النصوص الملقاة أو المقروءة بالصوت المسجّل فقط، الانتباه إلى السينوغرافيا والأشياء واللباس، والتنسيق المتقن من قِبل المواد المسرحية كلها. وينتج من ذلك ابتكار حكاية خرافية ودراماتورجيا تروي قصة من خلال أحداث رمزية للشخصيّات التي تبقى ضمن أدوارها، وهي التي تحمل المعنى الدراماتورجي. إن الحركات الاجتماعية أكثر أهمية من الحركات الفردية أو النفسية: فالحركة ليست صافية أو منعزلة، ولكنّها مرتبطة بحوافز نفسية أو اجتماعية. أما بالنسبة إلى الرّقص الممسرح، فإنّه ينطبق على ما شرحه ج. مارتان عن الرقص ذي الطابع الأدبي أو الإيماء مستوحياً من الرقص الممسرح لـ ويغمان (Wigman) أو جوس الذي كتب سنة 1933 عن هذا الرقص فقاربه مع التمثيل المسرحي والرقص الأدبي والإيماء: في هذا النوع من الرقص ليس لمواضيع الرسوم الفضائية والزمنية قيمة كبرى. إن عملية التأليف تتطور من خلال سلسلة أحداث مرتبطة في معظم الأحيان بعوامل خارجية، وتدار هذه الأشكال بقوانين دراماتورجية والحركة لا تلعب إلا دوراً ثانوياً (1991:71). هذه الدراماتورجيا الخارجة عن الحركة تترك دائماً أثراً في الرقص المُمَسْرح،

وعودة المسرَح إلى الرّقص، وعودة التخيّلية المسرحية في الحركة الاحتكاكية لتصميم الرقص، الذي، من خلال هذه المهارة والإحساس بالحركة والجمالية يعتبر نفسه قد ربح المشاهد نهائياً وأبهجه في الوقت عينه. وهكذا يتطوّر الرقص الممسرح، أي الرقص المنتظم بخضوعه للدراماتورجيا والإخراج، يلتقي بالمسرح من دون أن نفهم السبب، أو نحسّ به، والذي يبقى غالباً غامضاً وغير مقروء ويخدم بالترابط والاتحاد به. ومن هذا الاتحاد المعاكس لطبيعة الرقص والمسرح أُنتجت أهمّ أعمال عصرنا وأجملها.

الإلقاء المفخّم

DÉCLAMATION

(من اللاتينية declamatio, exercice de la parole)؛ بالإنجليزية: Declamation؛ بالألمانية: Deklamation؛ بالإسبانية: declamación.

1- هو فن إلقاء تعبيري لنص يلقيه الممثل، أو بالمعنى السلبي طريقة مسرحية جداً منغّمة لإلقاء نص شعري. وقد لاحظ مارمونتيل ((Marmontel (1787) ارتباط هذا الشكل بالموسيقى والرقص حين قال: إن الإنشاد «الطبيعي نتجت منه الموسيقى، ومن الموسيقى الشّعر». ومن الموسيقى والشّعر نتج فنّ الإلقاء المفخّم. ولكي نعطي الموسيقى مزيداً من التعبير والصدقية أردنا تقسيم الأصوات المستعملة في النغم؛ ففُرضت علينا كلمات تتطابق مع عدد الأصوات: من هنا كان فنّ صناعة الشّعر.

الأعداد التي تعطيها الموسيقى ويضبطها الشعر تدعو الصوت إلى تسجيلها وتعيينها: من هنا جاء الفن الإيقاعي. وقد تبعت الحركة بشكل طبيعيّ التعبير وحركة الصوت: ومن هنا جاء الفنّ المخادع أو الفعل المسرحي الذي أطلق اليونان عليه اسم أوركيسيس واللاتين والذي اعتبرناه نحن من فنون الرقص (1787, art. "Déclamation"). فإذا كان الترابط بين الإلقاء المنشد أو المفخّم والموسيقى والإيقاع والرقص مشكوكاً في أمره، فإن الرابط بين هذه العناصر للحركة الصوتية والجسدية وجده مارمونتيل اليوم موضوع بحث طليعي (Bernard, 1976; Meschonnic, 1982).

وفي القرن الثامن عشر تعارض الإلقاء المفخّم مع الإلقاء البسيط والغناء وأصبح «مرافقاً بحركات جسدية» (Du Bos, 1719)، وأصبح أداؤه يقترب من التسميع، فكل ممثل عليه أن يمنح النص إيقاعاً معيناً وفقاً لعلامات الوقف والتنقيط والتقطيع ومعنى الجملة، ومن تركيب الكلمات القيمة والبارزة التي تفصل عن الجملة لإبرازها.

إن سرعة إلقاء النص، الإلقاء المأساوي، والذي غالباً ما يكون بطيئاً، أو الحيوية الهزلية، أمر يتوقّف على الممثل (وعند اللزوم، على تعليمات المخرج): إنه يشترط ما سيدرك من النص أو من الخطاب الذي سنُسمعه إياه.

2- لكن منذ أواخر القرن الثامن عشر، اعتبر التفخيم في الإلقاء نوعاً من التفاصح المبالغ فيه في إلقاء نص، في حين أنه في العصر الكلاسيكي كان يمارس بطريقة طبيعية. فالممثل تالما (Talma) لاحظ قدم هذه العبارة وطريقة الأداء الذي تمثله: «فمن الممكن أن نلحظ هنا عدم خصائصية عبارة الإلقاء المفخّم فيكون الكلام في غير محله، فعبارة تنغيم الإلقاء المنشد، التي نستعملها للتعبير عن فنّ الممثّل تعني شيئاً مختلفاً عن الطريقة الطبيعية في قول النص، والتي تحمل فكرة عرض بيانيّ متفق عليه، واستعماله يعود على الأرجح إلى عصر كانت فيه المأساة مغنّاة. فغالباً ما صور التعبير وأعطيت توجيهات خاطئة للممثلين الشباب. في الواقع هو التكلّم بمغالاة وتفخيم

متنغّم؛ إذن ففنّ الإلقاء المفخّم هو التكلّم بطريقة تختلف عن الطريقة التي نتكلم فيها» (Talma, 1825).

3- وبسرعة، أخذت عبارة الإلقاء المفخّم معنىً سلبياً، على أساس «أنه خطاب فيه الكثير من التصنّع في الأداء» (راسين في مقدمة **بريتانيكوس** (*Britannicus*)) وهذا يعارض ما يسمى ب «الطبيعية»؛ ولكن كل مدرسة تعتبر نفسها «طبيعية» وتجد طريقة أداء الفرقة المعادية كثيرة التفخيم». وهكذا يسخر ريكوبوني (Riccoboni)، (في **أفكاره** عن الإنشاد) (*Pensées sur la déclamation*) من العبارة المغالية المستعارة من العبارة المأساوية (36 :1738) كما يمكن لستريهلر (Strehler) الكتابة اليوم: «كل ممثل، في كل عصر، يتعارض مع الممثل الذي كان قبله يساعده ويصوّب له على قاعدة الحقيقة. هذا ما كان، أو ما بدا بسيطاً قبل عشرين سنة أصبح تفاصحاً مغالياً بعد عشرين سنة» (154 : 1980).

إن موضوع التفخيم في الإلقاء يجب ألّا يوضع حيثما نضعه غالباً اليوم، في متجر أثريات. وإذا لم تكن الممارسة المسرحية الحالية مهتمة بإيجاد نظرية إنشاد ملائمة، باستثناء رأي بعض المخرجين، (من بينهم ك. م. غروبر، ج. م. فيليجيه -M. J. Villé gier) وأنطوان فيتيز) فإن التفخيم يعتبر، مرة أخرى، أسلوباً يدعو إلى الخجل، يصلح لتمثيل المأساة الكلاسيكية في فرقة الكوميديا الفرنسية (La comédie française) أو للتأثير في الطلاب فقط.

بيد أن الإلقاء المفخّم هو نوع من الإلقاء، كما أنه نسق إيقاعي أيضاً. وهو اليوم على مفترق الدراسات حول الحركة والصوت وعلم البيان ميشونيك (Meschonnic, 1982). وبهذا المعنى تجاوز مفهوم الفخيم المناقشة حول الطبيعي والمصطنع. فهو موجود وسط التفكير بين الشاهي والصوتي؛ ويبقى مثل إيقاع الإخراج المسرحي، مفهوماً مبنياً، ونظام اتفاقيات نصّب مايرهولد نفسه على أساسه محامياً في مواجهة كونستانتين ستانيسلافسكي (Constantin Stanislav-ski): «جوهر الإيقاع المسرحي هو في نقيض الواقع والحياة اليومية» (1973, vol. I, 129).

بعض المخرجين أمثال فيليجيه، فيتيز، س. ريغي (C. Régy)، يبحثون عما هو مصطنع في الإلقاء المفخّم لإبعاد البيت الشّعري عن تفاهة اللغة اليومية، وإعطاء معنى للإيقاع أو لعلم البيان في الفعل والحركة (يُسمعون الاثني عشر مقطعاً لفظياً لبيت الشعر الإسكندري* وتفكّك علم الأصوات، والتناوب في القوافي للمذكر والمؤنث، والطول غير المتسوي للقواعد). والمفارقة، أن هذه الآلية، عندما وضعت في مكانها، جعلت المخرج يسمح لنفسه بإعطاء بعض الأبيات الطبيعية (مثلاً: «لا، لن نراها قط، لنحترم وجعها»، بيرينيس: (الفصل 3 مشهد 2) (Bérénice) فيُصدم المستمع في أذنه التي تستعيد الإنشاد. هذا التناوب بين الحسّ بالطبيعية والموسيقى يسمح له بمقاومة عملية تسميعية عقيمة، تضحّي به حتى «فرقة الكوميديا الفرنسية». وكل تفكير في الأسلوب الأدبي والمعيار المسرحي والمسرَحة، والقيمة القسرية للخطاب يمرّ إذن بإعادة اكتشاف أهمية الإلقاء المفخّم أو فنّ الإلقاء عموماً.

📖 Dorat, 1758-1767; Engel, 1788; Chancerel, 1954; Aslan, 1963, 1974; Klein, 1984; Bernard, 1986; Bernardy, 1988; Regnault et Milner, 1987; Regnault, 1996; J. Martin, 1991.

ديكور
DÉCOR

بالإنجليزية: *set*؛ بالألمانية: *Bühnenbild*؛ بالإسبانية: *decorado*.

كل ما هو موجود على الخشبة والذي يتكوّن منه إطار الحدث بواسطة أدوات صورية بلاستية وهندسية... إلخ.

1- ديكور أو جماليات الخشبة؟

إن أصل الكلمة (رسم، زخرفة، تجميل) يدلّ على التصوّر المحاكي والمقصود من البنية التحتية للتزيين. من المصادفة، أن الديكور هو لوحة خلفية، غالباً ما تكون في **الأفق، وتوهم أنّها تجمع المكان المسرحي** في مكان معيّن؛ ولكن هذا ليس سوى تجميل جزئي، فالطبيعية في القرن التاسع عشر كانت خياراً فنياً ضيقاً. من هنا كانت محاولات النقّاد تجاوز هذه العبارة، فحلّ محلّها الـ «سينوغرافيا»، أي الجماليات التشكيلية، أو جماليات الخشبة والتشكيليّات المسرحية، والأجهزة المسرحية، وأدوات مساحات الأداء والفضاء المسرحي، أو الغرض المسرحيّ... إلخ. في الواقع كل شيء يحدث كما لو أن فنّ الديكور لم يتطوّر منذ أواخر القرن التاسع عشر. فما زلنا نصفه بعبارات الوصف نفسها، ونحكم عليه بالنسبة إلى جماليات معيّنة لا تحترم الهدف ولا وظيفة [....]. الديكور، حسبما نراه اليوم، يجب أن يكون مفيداً فاعلاً وعملياً. إنّه وسيلة قبل أن يكون صورة أو أداة وليس زينة (Bablet, 1960: 123).

2- الديكور كعامل زخرفي

إن الإبقاء على الاسم وعلى استعمال الديكور ليس في الواقع أمراً ساذجاً. فقد ظلّ الإخراج لفترة طويلة يقتصر على تصوير النصّ وترسيمه، ظناً منه «بسذاجةٍ» أن عليه إيضاح وتفخيم ما يدلّ عليه النصّ. ويقترح زولا (Zola) أن الديكور بدلالاته ليس إلا «وصفاً متواصلاً، فيمكنه أن يكون أكثر دقّةً من الوصف الموجود في الرواية» (1881). وليس من العجيب أن تخضع الخشبة نفسها كلياً أو بالعكس عندما تبدأ بالاختبار، مثل **جاك كوبو (Jacques Copeau)، الذي يسخر** بقوة من الزخرفات الواقعية: «رمزياً أو واقعياً، اصطناعياً أو حكائياً، فالديكور هو دوماً ديكور: عملة زخرفية. هذه الزخرفات لا تعني **الحركة المسرحية الدرامية، التي تحدّد وحدها** الشكل الهندسي للخشبة. مذكور في (Jean, 1976: 126).

3- الانفجار العصري للديكور

منذ بداية هذا القرن (العشرين)، وتحديداً، منذ السنوات العشرينيات والثلاثينيات حصل ردّ فعل صحّي وواع ومبرمج في مجال التشكيليّة المسرحيّة، فلم يعد الديكور هو ما تحرر من وظيفته المقلّدة فقط، بل أخذ على عاتقه أيضاً العرض المسرحي بكامله فأصبح المحرك الداخلي له وشغل كامل الفضاء المسرحي من خلال الأبعاد الثلاثة، ومن خلال الفراغ المقصود الذي يخلقه، ويصبح أكثر مرونة (أهميّة الإضاءة) وأكثر تماهياً مع لعبة الممثّل والجمهور. كل تقنيات اللعبة المسرحية المبالغ فيها أحياناً، لم تعد سوى تطبيق لمبادئ سينوغرافيّة جديدة: الخيار بين الشّكل أو المادة الأساسية، والبحث عن مستوى الإيقاع أو لمبدأ مركب وتداخل نظري في أدوات إنسانية وتشكيلية.

4- اللاديكور كديكور

إن جماليّة المسرح الفقير (غروتوفسكي، بروك) والرغبَة في التجريد، يقودان المخرج أحياناً إلى استبعاد للديكور قدر المستطاع، لأن الخشبة وإن كانت فارغة فهي تبدو دائما «متأهبة»، «وفراغها جميل». كل شيء يوحي

بعدم وجوده: غياب عرش الملك مثلاً، أو تصوير القصر كمكان معيّن للأسطورة ... ليس هناك وجود للديكور إلّا من خلال «الديكور الكلامي» أو من خلال حركة الممثّلين وطريقتهم في الأداء، أو بكل بساطة من خلال الإشارة إلى العنصر التزييني غير المنظور. **ونفضّل اليوم على «الديكور» مبادئ أجهزة وآلية مسرحية ولوازم، وذلك لعدم الحدّ من الديكور ليكون علبة مجوهرات جامدة تحبس اللّعبة، ولكنهم يحوّلون الخشبة إلى مكان للممارسة بفضل حركة المخرج.**

5- الوظائف الدراماتورجيّة للديكور

بدلاً من أن نعدّ الأشكال والأنواع للديكور من العصور القديمة حتى يومنا هذا، نلاحظ - ونحن ندرس أساليب الإخراج - العدد المحدّد للوظائف الدراماتورجية في السينوغرافيا:

أ- ترسيم وإظهار العناصر التي نظن أنّها ستكون موجودة في الفضاء المسرحي: ينتقي مصمّم الديكور بعض الأغراض والأماكن المقترحة في النص: إنّه «يعاصر، أو بالأحرى، يوحي ويرمز بالمحاكاة إلى الفضاء الدرامي. هذا التصوير هو دائماً رسم تزييني واختيار سديد للإشارات، ولكنّه يختلف بحسب العطاء الطبيعي (حيث التزيين هو «وصف مستمرّ يمكن أن يكون أكثر دقة من الوصف الموجود في الرواية» (زولا). لإيجاد بعض الأشكال (عنصر من المعبد أو القصر، مقعد، مكانان أو مساحتان).

ب- بناء وتشكيل الخشبة بحسب الرّغبة باعتبارها آلة للأداء. فالديكور لم يعد يدّعي بأن عليه أن يقدم لنا عرضاً مقلداً بل إنّه مجموعة خرائط، وجسور، وأبنية تقدم للممثّلين مساحة منصّة ومكاناً لتحرّكهم. يبني الممثلون من خلال الفضاء الحركي أماكن وأزمنة العمل (مثلاً: ديكور بنائي، منصّات، تجهيزات مسرحية من المسرح الوطني الشعبي T N P لجان فيلار.

ج- وضع الذات على الخشبة المقسّمة ليس بحسب الخطوط والأحجام فقط، وإنما بحسب الألوان والإضاءة والشعور بالحقيقة والواقع الذي يلعب على إيحاء المناخ الخيالي أو الحلمي للخشبة وعلى العلاقة مع الجمهور.

مسار، صورة، فضاء، سينوغرافيا

Bablet, 1960, 1965, 1968, 1975; Pierron, 1980; Brauneck, 1982; Rischbieter et Storch, 1968.

الديكور المبنيّ

DÉCOR CONSTRUIT

بالإنجليزية: *constructed set*؛ بالألمانية: *Bühnenaufbauten*؛ بالإسبانية: *decorado construido.*

هو ديكور، حيث المخططات الهندسية الأساسية منفّذة في فضاء المسرح مع الأخذ بالحسبان التشوهات التي تفرض نفسها في الرؤية المسرحية (Sonrel, 1943).

الديكورات المتزامنة

DÉCORS SIMULTANÉS

بالإنجليزية: *Simultaneous Setting*؛ بالألمانية: *Simultanbühne*؛ بالإسبانية: *decorados simultáneous.*

هي ديكورات يراها المشاهد ظاهرة طوال العرض المسرحي، وهي موزّعة في الفضاء المسرحي، حيث يلعب الممثلون معاً أو واحداً تلو الآخر، جاذبين أحياناً الجمهور من مكان إلى مكان. كل مشهد حمل إبّان القرون الوسطى اسم مانسيون (Mansion) هو «مشهد

مسرحي»، وإطار لحركة منفصلة. هذا النوع من المشاهد رائج كثيراً اليوم، لأنه يجيب عن الحاجة إلى تقسيم الفضاء وتعاقب الأزمنة وبقية التصورات.

(Les décors de 1789, de *l'Âge d'Or* à la Cartoucherie, *Faust I* et *II* mis en scène par Peymann à Stuttgart en 1977).

الديكور السمعي
DÉCOR SONORE

بالإنجليزية: *Sound Effects*؛ بالألمانية: *Geräuschkulisse*؛ بالإسبانية: *decorado sonoro*.

إنّه طريقة لوضع إطار المسرحية بواسطة الأصوات. فالديكور السمعي يستعير من تقنيات المسرحيّ عبر الراديو، وقد حل اليوم محل الديكور الواقعي والمصور.

الديكور الكلامي
DÉCOR VERBAL

بالإنجليزية: *verbal scenery*؛ بالألمانية: *wortkulisse*؛ بالإسبانية: *decorado verbal*.

إنّه الديكور غير المنظور، الذي يدلّ عليه تحليل الشخصية، وهذه التقنية للديكور الكلامي ليست ممكنة إلا عبر اتفاقية مقبولة من خلال المشاهد: عليه أن يتخيّل المكان المسرحي والتحوّل السريع للمكان عند ذكره. عند شيكسبير، ننتقل من دون أية صعوبة من مكان خارجي إلى آخر داخلي، من الغابة إلى القصر. المشاهد تتواصل من دون الحاجة إلّا إلى إشارة بسيطة إلى المكان أو تبادل الكلام ذاكرين مكاناً مختلفاً (إشارات المكان والزمان).

Honzl, 1940, 1971; Styan, 1967.

تقسيم – تقطيع
DÉCOUPAGE

بالإنجليزية: Decoupage, segmentation؛ بالألمانية: Decoupage, Segmentierung؛ بالإسبانية: Segmentación.

ثمّة تقسيم عندما يحاول المشاهد جاهداً تحليل الانطباع الإجمالي للمسرحية ومدى تأثيره، فيبدأ بالبحث عن الأقسام ووظائفها. كنا نتكلم في القرن التاسع عشر عن «قطع» النص المسرحي: طريقة يكون فيها النص مقسماً ومبنياً بشكل واضح. فالتقسيم ليس عملية نظرية سلبية وغير مفيدة تقضي على الإحساس كلياً، بل على العكس، إنّها الوعي المطلق لطريقة تكوين العمل ومعناه. وينطلق التقسيم في البنية السردية والمسرحية وقوامها من خلال الأداء، والمدى المتاح للّعب. ليس هناك تقسيم واحد ممكن للعمل المسرحي وطريقة تسلسله وتحديد الفئات الصغيرة يؤثّر بشكل كبير في العمل المسرحي ومعناه.

1- التقسيم الخارجي

نادراً ما يظهر النصّ الدراميّ كقطعة متماسكة من الحوارات. إنه غالباً مقسّم إلى مشاهد وفصول أو إلى لوحات.

إنّها إشارات محدّدة كرفع الستارة أو إسدالها، الإضاءة أو التعتيم، عدم حركة الممثلين، المقاطع الموسيقية، الإيماء، وهي طرق موضوعية لوقف الحركة. غير أن التقسيم لا يأخذ إلّا معنىً توضيحياً (الدخول والخروج، المكان المسرحي...)، فبناء النص والمسرحية يجب أن يتجانس ويتطابق مع معايير أكثر موضوعية، وموضوعة بحسب تغير نظام الحركة أو استعمال الأدوات المسرحية.

2- التقسيم الأفقي والتقسيم العمودي

يكون التقسيم عمودياً تبعاً للعامل الزمني،

وعندما نلاحظ الكثير من المشاهد بحسب سياق العرض: فهو تحليل الحكاية أو الفعل المسرحي.

وعندما نحاول خلط الكم الهائل من الأدوات المسرحية، ونحصي الطرائق المسرحيّة المستعملة، فإنّنا نقسم (في شكل أفقي) وفي وقت معيّن (مشهداً أو حالة) من العرض المسرحي.

وأول شيء يجب فعله هو أخذ قرار للعمل على النص الدراميّ أو على عمليّة الإخراج.

3- التقسيم إلى الأنظمة المسرحيّة

ا- تأطير

أول ما يفعله الإخراج المسرحي هو التّقسيم. وهو الأهمّ. عندما يرى بعض الجوانب ويَستبعد البعض الآخر من إطار العرض، يصبح هناك فرصة لإظهار المعنى. هذا «التأطير» ينظم المسرحيّة بتراتبيّة، مع التركيز على العناصر التي يودّ إبرازها، وتحديد أهميّة كل العناصر المسرحيّة.

ب- تعداد إشارات العرض المسرحي

إن جردةً عن كل المثيرات والحوافز التي تقدّمها الخشبة، تظهر لنا العديد من الأجهزة، كالموسيقى والنص والإيماء والتحرّك... إلخ. هذا التعداد، على الرغم من أهميته التربوية والواقعية، يبقى غالباً وصفاً إيجابياً للمسرح. وتحديداً (إنّه لا يهتم بالعلاقة بين الأجهزة وقيمتها المسيطرة وبالخيار المفروض نسبياً على المشاهد). وهذا التِعداد لا يهتمّ أيضاً، في الإخراج المعاصر، بغياب الحواجز والفواصل والحدود بين الممثّل والأدوات، والموسيقى، والضجيج أو غناء النص، والإضاءة، والأعمال التشكلية المسرحية. كما وإن التقاسيم من خلال الإشارات الصوتية والنظرية، بحسب طرق نقل العرض أو مصدره (من الخشبة أو الممثل) يختصر الإخراج بطريقة غير عادلة، لتصبح مجموعة إشارات صادرة، وكأنها نظام ميكانيكيّ أو آلي.

4- التّقسيم الدراماتورجي

إن تجزئة العرض المسرحي أو تقطيعه بحسب الوحدات الدراميّة هي عملية أكثر إرضاء لأنها ترتكز على الإشارات ضمن المساحات، أي الأمكنة الزمنية، وبحسب الأمكنة المزروعة في مجمل النص، والتي غالباً ما يستعملها الإخراج لتوزيع الأدوار الروائية بحسب شرطي «المكان والزمان» في المسرحية. هذا التقسيم ممكن دائماً لأنّ يستعمل أحداثاً موجودة في المكان والزمان (للقصة «المروية» والإخراج الذي «يروي»). هذا النوع من التقطيع الروائي يعرض علينا سلسلة من «الوظائف» أو «الأسباب»، ويستنتج من المسرحية مثل كل أنواع الخطابات نموذجاً منطقياً - زمنياً (تحليل الحكاية). والدراماتورجيا الكلاسيكية تؤكد مثلاً وحدة الحركة (أرسطو)، وتقسيم كل رواية إلى عدة مراحل. فتقسم على الوجه الآتي: العرض، وتطوّر الحركة، والذروة، والتدهور، والكارثة. ومن وجهة نظر المواجهة تأتي السلسلة على الشكل الآتي: الأزمة، ووضع مكان الحبكة، والمغامرات، وحلّ العقدة. هذا التسلسل يلتقي مع تحليل الأوضاع المسرحية: ففي الاثنين نجد مكوّنات النص والمسرح، وكلاهما يحدد المواقف بدخول الشخصيات وخروجها. إنه تسلسل حسّاس، ولكن من المهم أن يبقى التفريق بين تقسيم القصة (الحكاية المروية) وتقسيم النص (الخطاب المروي). فالتقسيمان لا يتطابقان عموماً، لأن الدراماتورجي لديه كامل الحرية لعرض مواده بحسب الترتيب (في الخطاب) الذي يريده. إن

تحديد الشكل الدراماتورجي يحصل بشكل حدسي، ولكن دائماً بحسب وحدة المشروع وشموليته وتكامله مع المعنى الدراماتورجي هذه الوحدة، أو هذا الشكل، يجمعان اللعبة المسرحية، وتصرّف الشخصيّات ومشهد من الحكاية... إلخ. ويحصل التقسيم عرضياً بحسب تغيّر الأوضاع والمواقف، أي بتعديلات لمظاهر المسرحيّة.

5- التقسيم بحسب الحركة

إن التقسيم بحسب الوحدات الدراماتورجية ليس بعيداً عن المنهجية البريختية للكشف عن مختلف الإشارات الحركية في المسرحية. كل حركة محددة تقابلها حركة مسرحية وتضم كيفية وضعيّة الحركة ونقاط القوة فيها. هذا النوع من التقسيم يقدم فرصة الانتقال من العمل المسرحي المحسوس، وتمَوْضع المسرحيات الكوميدية، والحكاية الخيالية. فالسرد المجزأ هو ذلك الذي نجد فيه تطوراً وتحوّلاً في الحركات المختلفة.

6- تقسيمات أخرى ممكنة

إنّ كل أنواع التقسيم السابق ذكرها (باستثناء تلك المختصّة بالحركة) ليست دائماً، وبالضرورة خاصة بالمسرح، وهي تحديداً، لا تأخذ في الاعتبار وضعية العرض، والدّالة والإجراء المرتبطين دائماً بالحاضر وبأحداث المسرحية. إن أبحاث أ. سربياري 1981 (A. Serpieri)، التي أهملت بسرعة، جاءت لتهتم بالتفريع والتجزيء بحسب الخطاب المسرحي الملفوظ، وبحسب وحدات من النصّ والعرض. فبدلاً من التقسيم بحسب الحكاية ومنطق الأحداث، فهي تحرّر النص الدراميّ من أجزاء تتميز «باتجاهها الدلاليّ الوظيفيّ» بواسطة شخصية تتوجه لمتكلّم ما، (شخصية أخرى، مشهد أو جمهور) تفرض حزمة علاقات تربط كل العناصر المسرحيّة بوضعية زمان ومكان واحدة، في لحظة محدّدة من الخطاب. إنه ظهور جديد لمسار توجه وظيفي للأداء وللكلام الدال - بما معناه، تجذر الكلام بوضعية جديدة وب «الفعل المحكي» الصادر عن الخشبة، والذي يقطع العرض، ويفتح طريقاً أمام دينامية خطابات الشخصيات (Elam, 1980).

تأليف – تركيب، الوحدة الأدنى، دراماتورجيا، بنية درامية، سيميولوجيا.

Kowzan, 1968; Jansen, 1968, 1973; Pagnini, 1970; Serpieri, 1977, 1981 (in Amossy, 1981); Rutelli, Kemeny, in Serpieri, 1978; Ruffini, 1978; de Marinis, 1979.

الإهداء

DÉDICACE

بالإنجليزية: *dedication*؛ بالألمانية: *widmung*؛ بالإسبانية: *dedicatoria*.

إنّه نص، غالباً ما يكون مطبوعاً مع النص المسرحي، حيث يَهب الكاتب رمزياً الأثر إلى شخص أو مؤسسة. في العصر الكلاسيكي، عندما كان الكتاب بحاجة إلى حماية مادية، وكفالة من الشخصيّات النافذة، كان الإهداء إجراءً لا بد منه لتأمين بقائهم وتجنّبهم المشاكل. كورناي كان متزلّفاً في إهدائه **سينّا** إلى مونتورون (Montoron) ولكن هذا ما كان متعارفاً عليه. وبعض الكتّاب يهدون العمل المعروض إلى المخرج لإبداعه.

تنكّر

DÉGUISEMENT

بالإنجليزية: *disguise*؛ بالألمانية: *verkleidung*؛ بالإسبانية: *disfraz*.

1- إمكانات التنكّر

تتنكّر الشخصية لتغيّر هويتها، وملامحها بواسطة الأزياء أو القناع في الوقت نفسه،

وأحياناً من دون علم الشخصيات أو الجمهور. وأحياناً أخرى تحت نظر ومعرفة عدد من الشخصيات والجمهور. وهذا التحوّل في المظهر يمكن أن يكون فردياً (شخص مقابل آخر) أو اجتماعياً (وضع مقابل آخر) ماريفو، أو سياسياً مثل: قياس لقياس (شيكسبير) (مثلاً: إجراء بعد إجراء)، أو جنسياً (بومارشيه).

فالتنكّر تقنية مستعملة كثيراً وخصوصاً في الكوميديا، لإنتاج أنواع المواقف الدرامية المهمة جميعها: الكره، وسوء التفاهم، والحوادث مفاجئة، والمسرَح في المسرح، والخيانة. إنه «يبالغ في مسرحة» اللّعبة المسرحية التي ترتكز إلى مفهوم الدور والشخصية اللذين ينكران الممثّل ويبرزان ليس الخشبة فحسب، بل أيضاً النظرة إلى الخشبة. إن التنكّر يكون محتملاً، (في الأداء الواقعي) أو مثل معيار درامي وتقنية دراماتورجية ضرورية للمؤلف المسرحي لينقل معلومات عن الطباع والشخصية إلى الآخر، بغية تسهيل تطوّر الحبكة ولحل العقد في نهاية المسرحية (ماريفو، موليير).

2- مكانة التنكّر الأساسية في المسرح

ليس للتنكّر في المسرح ما يميّزه: لا بل إنه موضوع أساسي، لأن الممثّل يعمل ليكون شخصاً آخر، وبأن شخصيته، كما «في الحياة»، تظهر للآخر بأقنعة مختلفة، بحسب الرغبات والمشاريع. التنكّر هو علامة المسرحة، والمسرح ضمن المسرح، والتورّط في اللعبة.

وهذا لا يمكن حصوله إلا بعلم الجمهور الذي عليه قبول هذا المعيار المادي المجسّد في التنكّر. «الحقيقة في المسرَح ليست نفسها في الواقع، لكن التنكّر في المسرح كما تقتضيه الضرورة يأخذ مجموع العرض المسرحي إلى تحوّل آخر لا يمكننا تجنبه». دولان (Dullin, 1969: 195).

3- أشكال التنكّر

يحصل التنكّر عادة بتغيير الملابس أو القناع (كل شخصية لديها معيار خاص)، ولكن يرافق أيضاً بتغيّر في اللغة أو اللهجة وتغيّر في الأسلوب وتعديل في التصرّف أو خلط الأحاسيس والأفكار المختلفة. «التنكّر - العلامة» يشير إلى المشاهد، أو إلى شخصية معيّنة، وبوضوح إلى تقنّع مؤقت. و«التنكّر - الدوار» يضيع المشاهد: فلا تعود هناك أية نقطة ارتكاز حيث الكلّ يخدع الكلّ كما في حفل راقص تنكّري.

إن الوظيفة الأيديولوجية والدرامية للتنكّر تحمل الكثير من التنوّع، حتى إن كان التنكّر في كثير من الأحيان يقود إلى التفكير في الواقع والمظاهر وإظهار الحقيقة. وبالنسبة إلى الحبكة، فإن (ماريفو، وهوية الإنسان (بيرانديلّو، جينيه (Genet)) التنكّر يؤدي إلى النزاع، ويسرّع فضح الأسرار، ويساعد على تناقل المعلومات والمواجهات «المباشرة» بين الجنسين أو بين الطبقات؛ فإنّ التنكّر، كاشفاً ومصغّراً، هو عبارة عن اتفاقية مسرحية مثالية لمن يرغب في التقاط هوية الأبطال وتطورهم. إنه يتحمّل مسؤولية دوره بكشفه الأفلاطوني والتأويلي للحقيقة المخفية، والحركة القادمة ولخاتمة المسرحية. وغالباً ما تكون وظيفته مخرّبة، بما أنها تسمح بالبحث عن الالتباس الجنسي أو بتبادل بين الأفراد والطبقات (شيكسبير، بريخت).

☞ حضور، تقطيع، سيميولوجيا، براغماتية

📖 Forestier, 1988.

دييكسيس - فعل الدّلالة
DEIXIS

إنّها كلمة يونانية للدّلالة والإشارة. كلفظة

لغوية؛ الديكسيس، عبارة تأخذ معناها من وضعية وبيان العرض: المكان والزمان، والمتكّلم والمستمع، لا مكان لهم إلا بالنسبة إلى الرسالة المرسلة. ومن بين الدلالات نعدّ الضمائر (أنا، وأنت) والأفعال المضارعة وظرف الزمان والمكان، وأسماء العلَم، هذا فضلاً عن كل الأساليب الإيمائية والحركية والحضورية، للدلالة على الإحداثيات الزمنية والمكانيّ لحالة العرض :Benveniste, 1966) .225-285)

1- الديكسيس، (أو فعل الدلالة)، يؤدّي دوراً أساسياً في المسرح لدرجة أنه يشكل إحدى خصائصه المحددة، وفي الواقع فإن كل ما يحصل على خشبة المسرح، له صلة وثيقة بمكان العرض العلني، ولا يأخذ معناه إلا لأنه معروض ومُشاهد. إن الوضعية الخارجية للنص اللغوي هي التي تُظهره كما يشاء المخرج. فكل متكلّم (شخصية أو كل خطاب كلامي أو رمزي) ينظم من خلاله مكانه وزمانه. وهو يدخل بشبه اتصال مع الآخرين، ويعيد كل خطابه (أفكاره عن العالم وأيديولوجيته) إلى ذاته وإلى المخاطبين المباشرين: إنه في طبيعته بالضرورة ولحاجته الأنانية الذاتية. هذا العمل التبياني يعتبر منذ أرسطو أساسياً للفعل المسرحي: نظهر (نقلّد) شخصيات تتواصل. نعرض «الكلمة على الخشبة».

2- إن الدِيكْتيّة (أي الأشكال والأفعال الحسية للديكسيس) لا تحصى في المسرح: إنها أولاً الحضور المادي للممثل، كونه حاملاً هالة نفسه، بحضوره الجسدي أمام الجمهور؛ هذا الحضور يمنعه من الاضمحلال كي لا يكون مجرّد عرض مرمز بطريقة واضحة وحاسمة. إنها أيضاً الحركة التي تذكر باستمرار أنه ما زال في الموقع بواسطة الإيماء بالنظرات والوضعية. أخيراً، الخشبة بكاملها ليست موجودة إلا كفضاء معاشٍ دائماً كحاضر، وخاضع لفعل التلقّي عند الجمهور؛ إن ما يحصل هنا (ما يؤدّى) لا يظهر إلا بواسطة فعل العرض. وبواسطة اتفاقية مبطنة، فإن خطاب الشخصية يعني ويمثّل ما يتكّلم عنه. كما الشكل الأدائي (مثلاً: «أنا أقسم»)، (إني أقسم) كما يقول بيرانديلّو، فالخطاب المسرحي هو «فعل كلامي».

3- تلعب خشبة المسرح الناطق المتوجّه إلى الجمهور، والمحدّد معناه بحسب قواعد الحوار الكلامي. وعندما يحدّد الزمان والمكان بوضوح للمشاهد، يتمّ رسم إطار اللعبة، وكل الاتفاقيات والتبديلات، في عروض الفضاء الدرامي، تكون ممكنة عندئذٍ. والدِّيكْسيس هي أيضاً الهيئة الناظمة التي تنسق مختلف مكوّنات المسرح التي تشير (تدلّ وتعرض) إلى الرسالة الجمالية المتلقاة.

والممثّل هو أحد أهمّ عناصر «الديكتية». فكل الفضاء* والوقت* ينتظمان من خلاله كهالةٍ لا تفارقه. وهكذا يعلّل تخلّي المسرح عن التشكّل المسرحي في لحظة أداء الشخصية، بالكلام أو بالإشارات، فتدلّنا على مكان كلامها. ويستطيع المسرح استعمال كل أنواع الكتابات الملحمية (سرد، تعليقات) التي يريد، يبقى دائماً مرتبطاً بالتلفّظ الديكْتيكيّ، هذا التلفّظ الذي يعطي المسرح لوناً انفعالياً، فبدلاً من أن نلخص النصّ المسرحي برواية خياليّة أو إلى تقليد للواقع، يُستحسن أن نضع الكلام المختلف في الفضاء في «عمليّة حيوية لتداخل الهيئات الخطابيّة - السردية» -Serp) (ieri, 1977، فلا نحتاج أبداً إلى راوٍ يصف لنا المشهد الديكْتيكيّ، بما أنه يشاهد (بتواصل علني)، والمسرح «يعيش» في حاضر دائم. فكانت محاولاته قانونية لتقطيع النص الدرامي وِفقاً لتوجّات الكلام، والروابط المحاكة بين الشخصيات، وتوجه الحوار العام نحو القمة، في وقت ضائع أو دوريّ.

4- علامة بيانية

إن تحديد العلامات البيانية في النص غالباً ما يكون غير كافٍ لإدراك العرض المسرحي: الذي يستعمل المزيد من هذه العلامات، علاوة على ذلك، يتدخّل في:

أ- السينوغرافيا

إنها توجّه مجموعة الإشارات الصادرة عن الخشبة بحسب الجمهور. فأفضل فرقة مسرح لا تستطع شيئاً، إذا كانت تعرض في مكان يخالف ما يفرضه الموقف الدرامي للمسرحية.

ب- الحركة والإيماء

ليس النص مجرّد قول أو تلاوة، إنه ملقى بوجه آخر، أو ملفوظ «في الهواء» أو مرمي للتداول. فالإيماء يقولبه و«ينمذجه» ويوجهه في الاتجاه المقصود.

ج- الانتقال من الصورة الواقعية إلى الصورة المجازية أو الاستيهامية

تنتقل الرواية حتماً من وضع حسّي مرتبط بالخشبة، إلى صورة خيالية، حيث التوجيهات الدلالية كلها استيهامية ومتحرّكة. يمكننا إذن ملاحظة الدلالات الحسية، والدلالات المجازية، كي نلاحظ بعدها الانتقال من الأولى إلى الآتية.

د- الإخراج

إنّه يضمّ كل حركات خشبة المسرح ويضارع بالفعل الدلالي ما هو أبعد من ذلك. ويشكّل ما يسميه بريخت «الحركة» التي يلّم فيها العرض إلى المشاهد.

حضور، تقطيع، سيميولوجيا، براغماتية.

Honzl, 1940; Jakobson, 1963: 176-196; Veltruský, 1977; Serpieri, 1977; Serpieri [et al.], 1978.

مداولة
DÉLIBÉRATION

بالإنجليزية: *deliberation*؛ بالألمانية: *Überlegung*؛ بالإسبانية: *deliberación*.

المداولة لفظة «دراماتورجية كلاسيكية» مستعارة من البيان. مشهد حيث الشخصية تذكر نزاعاً داخلياً مؤثراً (سياسي المصدر غالباً)، على شكل مونولوج أو مقطع شعري، يسعى إلى اتخاذ قرار، مستعيناً أحياناً بمستشارين. والخطيب يعرض اندفاعاته وحججه، ويتردّد طويلاً أو يتدبر نفسه فيختار الحلّ الأقل ضرراً.

Fumaroli, 1972; Pavis, 1980d.

عرض برهان تجريبي للعمل
DÉMONSTRATION DE TRAVAIL

بالإنجليزية: *work demonstration*؛ بالألمانية: *Arbeitsvorführung*؛ بالإسبانية: *demostración de trabajo*.

هو عرض من ممثلة أو ممثل، لبعض لحظات من التمارين والتحضيرات التي يمارسها بغية الحصول على دور تمثيليّ، أو في الإخراج، أو لإجراء أبحاث جوهرية حول مواضيع الصوت والحركات والذاكرة... إلخ. «إنه ليس تمريناً أو عرضاً في عمليّة تصفية في مباراة، كما إنه ليس أيضاً عملية أداء منفرد، في مسرحية مونودرامية، ولكنه لإظهار طريقة تفسّر الاستعداد الشخصي للفنان المسرحي». وغالباً ما يتم هذا «العرض العملي الدال» كعيّنة خلال فترات التدرّج، والمهرجانات والندوات؛ وبتكرارها ومن ثم بتثبيتها، تصبح «عرضاً صغيراً، ما يؤدي إلى تناقض التوجّه الأولي، والانسياق نحو تمارين الممثل».

إنكار - نفي
DÉNÉGATION

عن الألمانية *Taduction de l'allemand*)
verneinung)؛

بالإنجليزية: *Denial, Denegation*؛
بالألمانية: *verneinung*؛ بالإسبانية:
denegación.

إنّها لفظة في التحليل النفسي تعني العملية التي تعيد إلى الوعي عناصر مكبوتة، وهي في الوقت نفسه منفية (مثلاً: «لا تصدق أنني حاقد عليك»).

إن وضع المشاهد، الذي يتلقّى الإيهام المسرحي، وهو يشعر بأن ما يدركه ليس موجوداً فعلياً، هو ما يسمّى بحالة الإنكار. فلإنكار هذا، يأخذ من المسرح مكاناً لإظهار المحاكاة والوهم (وبالنتيجة لمماهاةٍ ما) ولكنه ينكر الخداع والخيالي، ويرفض أن يعترف، للشخصية بأنها متخيلة، جاعلاً منه شخصاً شبيهاً بالمشاهد. فإنكار هذا التماثل يسمح للمشاهد بالتحرّر من العناصر المؤلمة في العرض، وذلك بوضع تلك العناصر في حساب الـ «أنا» السابق للطفولة، والمكبوت منذ زمن. مثل الولد (الذي يصفه فرويد) والذي يتمتع بلعبة البكرة الارتدادية، ليكون الممثل والمشاهد في آنٍ واحد. وكان النفي يؤرجح الخشبة بين وقع الواقع، والوقع المسرحي الذي يسبّب، وبالتناوب، تقارباً وتباعداً؛ ففي هذه الجدلية تقام، على الأرجح، إحدى اللذات التي يصطحبها المشاهد في العرض المسرحي.

Freud, 1969, vol. 10: 161-168; Mannoni, 1969; Ubersfeld, 1977a: 46-54 et 260-261, 1981: 311-318.

حلّ العقدة
DÉNOUEMENT

بالإنجليزية: *Denouement*, *Unraveling*؛ بالألمانية: *Lösung, Enthüllung*؛ بالإسبانية: *desenlace*.

بالنسبة إلى الدراماتورجيا الكلاسيكية، يحصل الحلّ في آخر المسرحية، وتأتي بعد المغامرات وبعد مرحلة بلوغ الذروة، في اللحظة التي تكون فيها التناقضات قد حلّت وخيوط الحبكة قد تفكّكت. والحلّ هو الحلقة من الكوميديا أو المأساة التي تزيل جذرياً المشاكل والعقبات. فالمعايير الشعرية لأرسطو، («في كتاب **فنّ الشّعر**» أرسطو) ولفوسيوس (Vossius)، ولدوبيناك أو لكورناي تفرض إنهاء المأساة بطريقة محتملة الوقوع، ومقبولة، وطبيعية: فاستعمال deus ex machina يجب ألا يحصل إلا استثنائياً، وعندما تتدخل الآلهة لحل عقدة مستحيلة مقفلة بإحكام فقط، ما يمكن أن يحلّ الوضع المسدود. وعلى المشاهد الحصول على أجوبة عن كل الأسئلة التي يطرحها عن مصير الأبطال وختام الحركة.

إن الدراماتورجيا المفتوحة (ملحمية كانت أم عبثية مثلاً) سترفض بالعكس إعطاء الفعل مظهر رسم أكيد ومحلول. أما الخاتمة الكلاسيكية فإنّها بعكس الدراما الرومنسية أو المشجاة، تقدّم غالباً في شكل نص لاحترام اللياقة والتصرّف والأدب. ولتجنّب الخاتمة المأساوية للكارثة، يحاول الكتاب تخفيف وقع الخاتمة (يتحاشون الأموات ويحاولون عقد المصالحات أو تخفيف المأساوي بنظرة عبثية أو هزلية - مأساوية لرؤية الكون).

وصف - توصيف
DESCRIPTION

بالإنجليزية: *Description*؛ بالألمانية: *Beschreibung*؛ بالإسبانية: *descripción*.

يتحقّق المسرح بمجرد أن نبدأ بالحديث عنه. لكن وصف العرض غير ممكن بالضرورة إلا من خلال ذكريات تعود لمشاهد، أو لوثائق أو مقتطفات: ملاحظات إخراجية (وهي بالطبع ليست الإخراج)، مخططات أو اسم اتفق عليه أو صور تثبت الحدث) أو تسجيلات سمعية بصرية لها تقسيمها الخاص).

1- الارتياب في المفاهيم والغايات

إن «التحليل» و«الوصف» واجتهادات أداء العرض أو المسرحية أو الإخراج، و«الارتياب» في المفاهيم يشوه ويخون قسماً لا بأس به من الارتياب الأكبر، في جزءٍ من الأعمال الأساسية «للسيميولوجيا» المسرحية، وذلك بإعطاء معنى لمجمل الأدوات، غير المتجانسة والمجموعة في زمان ووقت ما، لجمهور محدد. ويبدو أنه من البديهي أن العمل لا يبدأ إلا عند تحديد عدد أدنى من المعطيات حول العرض، ولكن كيف نؤسّس وننظّم هذا البيان الكشفي؟ أيجب تحضير المسرح لمرحلة أخرى وهي الأداء؟ أم بالعكس، يجب التقاط مدخل تنظيم المعنى في حركة الوصف؟ أيجب التفرقة ما بين وصف وتدوين؟ هل من الضروري أن يحصل الوصف بلغةٍ مقسمة؟ إنها طريقة «موضوعية» غير مرتبطة بوصف طريقة القول، فهل هي ممكنة؟

2- وصف وتدوين

إذا كان الفرق دقيقاً بين التّحليل أو الوصف أو التدوين في العرض، وغير واضح، فهذا عائد لعملية التحليل والتدوين لأنهما عملان متقاربان. فلا يمكننا التحليل من دون تدوين بعض الأمور، والعكس صحيح. فالتدوين ليس أبداً عملية محايدة وغير ملزمة بالمعنى والأداء. وغالباً ما نعرض التحليل، سواء كان وصفياً أم تدوينياً، كعامل إضعاف للمسرحية، أو تخفيض الواقع المركب لصورة بسيطة. فإذا كان هناك تحول فهذا أمر بديهي، ولكن هذا التحول ليس بالضرورة تخفيضاً، فتكون هذه الطريقة الوحيدة لالتقاط معنى المسرحية، نموذجاً وشكلاً معدّلاً. إن تعديل المسرحية عند التحليل أو التدوين لا يكون تقنياً بل نظرياً. وليس هذا لأن آلات التسجيل أو تقنيات التدوين ما زالت بدائية وغير كافية لتدوين الإخراج المسرحي، ليكون ثمّة تعديل، ولكن لأن فعل التدوين يغير المادة المحلّلة. فالتدوين هو اختيار. إنّه انتقال من الحسّي إلى المجرّد، واقتراح خيار نظري من خلال غرض تطبيقي الذي هو المسرحية قبل أن نفكر فيه.

لكن، هل من الممكن قبول مبادئ كمنهجية عامّة للوصف، أي إيجاد نظام تدويني، أو طريقة تحليل، أو قراءة تتلاءم مع مختلف المواضيع المسرحية؟ للردّ على هذا السؤال، يجب فوراً التمييز بين تحليل يصبو إلى تدوين، وآخر يهدف إلى وصف العرض وشرحه، والتعليق عليه شفهياً وكلامياً. عندها، نعيد مجدداً التمييز بين تدوين وأداء تفسيري، وهذا ما هو المطلوب لإعادة طرحه. «تدوين مسرحية» هو بالفعل حفظ ما هو قابل للتدوين، في داخل مشروع إجمالي المعنى، في إطار ما، يستحق الذكر أو ضمن إطار وضع اليد على العرض بطريقة اصطناعية، أو أقله في قسم منها. فنصل إذا هنا إلى دائرة منطقية: لا ندوّن ولا نصف إلا ما هو ملاحظ للتدوين، إذا ما هو مدوّن فوراً عملياً. إن ما لديه أصلاً وظيفة ومعنى في مجموعة أكثر اتساعاً ومشكلة، هو ما يعطي معنى في الإخراج المسرحي.

3- الوصف والإخراج المسرحي

إذا كان التحليل لا يريد أن يخسر في الوصف إشارات معزولة، وفي تعداد غير منظّم ومركب للرموز، فإن إجراء التدوين، لأقل دليل، يجب أن يكون داخل مجموعة مؤلّفة من نظام سيميولوجي له قوانينه الخاصة، ومدرك منذ البدء أنه مترابط. «إن مفهوم الإخراج هو إذن ضروري، شرط اعتباره، لا كعمل فردي للمخرج المسرحي، أو كانتقال من النص إلى المسرح، ولكن كنظام بنيوي لعرض مسرحي؛ ما يعني وضعاً متناسقاً بالنسبة إلى الأنظمة المعنية، وأيضاً توضيحاً للمتلقّي، وهو جمهور مختلف وحيوي. فالوصف أو التدوين ليس ممكناً إلا كتحليل يستبق التركيب، الذي يمكن أن يكون متحرّكاً ودائماً غير مبني. والإخراج المسرحي يشكّل في هذا العمل إطاراً نظرياً مريحاً لتحليل المعنى والاستنتاج.

4- تأسيس النصّ الاستعراضي

نحاول ربط وصف العرض المسرحي بتحليل الفعل و/ أو السرد، مستخرجين لقطات أو مشاهد مسرحية مصغّرة. وفي داخل هذه اللقطات - المشاهد المصغرة نلتقط مجموعات من الإشارات، في الوقت نفسه «مسطحة - عرضية» (يعني بحسب كثافة مختلف الأنظمة في وقت معين وقصير) و«أفقية» (في إطار وحدة سرديّة). فالفكرة هي التجميع في إطارات/ لمجموعات من الإيقاعات المختلفة، ساهرين على تعيين الإطنابات، وتغيّرات الإيقاع، والانتقال من الكمّ إلى النوعي. وشيئاً فشيئاً سوف نرى مسوّدة وبداية للنص المذهل.

وبدلاً من وصف كل شيء كالناسخ ذي الضمير الحي، نوضح على أي مبادئ بُني النصّ المذهل، وما هي إمكانية تماسكه وإنتاجه، ودينامية حركيته. وفي سلسلة من الرموز والإشارات والأنظمة الدلالية، نبحث عن التماسك الأدنى المعقول، بطريقة نضبط ونلتقط من خلالها توجّه هذه المجموعات، وللحكم على الإطناب والمعلومات الجديدة. ولا يعني الوصف أبداً توضيحاً لكل الرموز والإشارات، إنّه على النقيض يشمل تفكيراً في الأماكن غير المحددة في النص المذهل، وفي الإجابة المحتملة التي يعطيها العرض في الأماكن غير المحددة في النص الدرامي. ويبدو التلقّي إذن موجّهاً، أقله في قسم منه، بإشارات مميّزة للنّص وللعرض، في مسار ما من خلال الالتباسات «المرتفعة» و«الالتباسات» التي يستحيل تطويقها أو تفاديها. والمسارات الحسّاسة مقترحة في الوصف إذ: عن بعد نراه بعين الإيجابية والتقنية للوصف. فالوصف يفرض أن يحسب حساب العرض المسرحي، الذي يعرف بوضع العمل في المكان والزمان وكل العناصر المسرحية والدراماتورجية التي يراها مفيدة لإنتاج المعنى والمساعدة على تلقّي الجمهور إياه.

Bouchard, 1878; *Theaterarbeit*, 1961; Bowman et Ball, 1961; Mehlin, 1969; *Voies de la création théâtrale*, 1970, 1985; Pavis, 1979b, 1981 a, 1985e, 1996a; Mc Auley, 1984; Knowzan, 1985; Hiss, 1993; Pierron, 1994.

استراحة هزلية
DÉTENTE COMIQUE

بالإنجليزية: *Comic Relief*؛ بالألمانية: *komische Entspannung*؛ بالإسبانية: *esparcimiento cómico*.

إنّ لحظة الاسترخاء الهزلي تحصل بعد مشهد درامي أو مأساوي، أو قبله تماماً، لتغيير جوّ الموقف جذرياً، وتأخير وقوع الكارثة (بالتحديد عند شيكسبير، والمسرحيين الذين يمارسون مزج الأنواع). إنّه يؤدّي دور الوقف، والترقّب والتشويق، والتحضير للحدث الدرامي.

تدخّل إلهي
DEUS EX MACHINA

بالإنجليزية: *deus ex machina*؛ بالألمانية: *deus ex machina*؛ بالإسبانية: *deux ex machina*.

الـ «ديوس إكس ماكينا» (حرفياً هو إلهٌ نازلٌ من الرّافعة) هو تعبير دراماتورجي يحرّك خاتمة المسرحية بظهور شخصية مسرحية غير منتظرة.

1- في بعض الأعمال الإخراجية للتراجيديا اليونانية، عند أوريبيد (Euripide) تحديداً، كانت الاستعانة برافعة تحمل إلى الخشبة إلهاً قادراً على الحلّ، بسحر ساحر وبالتعميم أو بطريقة متخيّلة. إنّ التدخل الإلهي بواسطة الآلة، يرمز إلى تدخلٍ مفاجئ لشخصية أو لقوة قادرة على أن تحلّ وضعاً تعجيزياً. وبحسب أرسطو (كتاب فن الشعر)، فإن «الديوس إكس ماكينا» أي تدخّل الإله يجب ألّا «يأتي إلا في أحداث سبق أن حصلت، وأحداث لا يمكن للإنسان أن يعرفها، أو حصلت سابقاً وهي في حاجة إلى استباقها وإعلانها» (1454b). المفأجاة في هذا النوع من الحلول، من الضروري أن تكون كاملة.

2- الـ «ديوس إكس ماكينا» تستعمل غالباً عندما يكون المؤلف المسرحي مرتبكاً في إيجاد نهاية منطقية، فيبحث عن طريقة فاعلة ليحلّ بضربة واحدة كل الخلافات والتناقضات. فليس من الضروري أن يبدو اصطناعياً وغير واقعي إذا كان المشاهد يؤمن بأن التدخّل الإلهي أو غير المنطقي مقبول كحدث محتمل الوقوع.

3- تستعمل الكوميديا حلولاً تشبه الديوس إكس ماكينا: التعرّف إلى شخصية، أو العودة إليها، اكتشاف رسالة، ميراث مفاجئ... إلخ، في هذه الحالات، قسم من المصادفة مقبول في الأفعال الإنسانية. في المقابل، فإن الديوس إكس ماكينا، بالنسبة إلى المأساة، ليست وليد المصادفة، بل هي الأداة ذات القدرة العليا: إنه شبه مندفع، وليس اصطناعياً وغير منتظر إلا في الظاهر.

4- الـ «ديوس إكس ماكينا» هو أحيانا طريقة ساخرة لإنهاء مسرحيّة من دون الخداع في واقعية أو ضرورة الخاتمة. ويصبح وسيلة للشك في فاعلية الحلول الإلهيّة أو السياسية: هكذا، هو في الوقت نفسه غمزة للقدرة الملكية وطريقة لإعلان قوة المعفى عنه عند موليير وخطر التعبّدات الخاطئة في مجتمع القرن السابع عشر ("L'Opéra de quat' sous," dans: *La Bonne Âme du Sé-Tchouan*). استعان بريخت بهذه الطريقة «للختم من دون خاتمة»، والأخذ بعين الاعتبار قدرة الجمهور على التدخّل في الواقع المجتمعي. إذن فال «ديوس إكس ماكينا» هي اليوم، شخصية تستخدم للسخرية المزدوجة لدى «المسرحي».

حافز، خاتمة، التعرّف.

Spira, 1957.

الحوار
DIALOGUE

من اليونانية: dialogos, discours entre deux personnes؛

بالإنجليزية: *Dialogue*؛ بالألمانية: *dialog*؛ بالإسبانية: *diálogo*.

هو حديث بين شخصيتين أو أكثر. الحوار المسرحي هو إجمالاً تبادل كلامي بين الشخصيات. وثمة تواصلات حوارية أخرى ممكنة أيضاً بين شخصية مرئية وبين أخرى غير مرئية، بين شخص وإله أو روح (**هاملت**)، بين كائن حي وآخر غير حي (حوار بين آلات،

حوار هاتفي... إلخ). والمعيار الأساسي في الحوار هو ذلك التبادل وازدواجية التواصل.

1- الحوار والشكل الدراميّ

الحوار بين الشخصيات يعتبر غالباً كشكل أساسي ومثالي للدراما. عندما نتخيّل المسرح كعرضٍ لشخصيات متحركة، يصبح الحوار «طبيعياً» الشكل التعبيري المفصّل. في المقابل يظهر المونولوج كزينة تعسفية ومزعجة لا تتناسب مع الافتراض الحقيقي في العلاقات الإنسانية. ويبدو الحوار الأكثر قدرة للدلالة على كيفية التواصل مع المتكلمين. أثر الواقعية هو إذن الأكثر قوة بما أن المشاهد لديه شعور بمشاهدة شكل مألوف للتواصل بين الأشخاص.

2- من المونولوج إلى الحوار

إذا كان التمييز بين هذين النوعين من النصوص المسرحية مفيداً، سيكون من الخطر مواجهتهما تلقائياً. الحوار والمونولوج لا يوجدان أبداً في شكل مطلق؛ وأكثر من ذلك، فإن الانتقال بين الاثنين مشوّش، ولدينا الأفضلية لتمييز نسب مختلفة من الحوارات والمونولوجات على نطاق واحد مستمر (Mukařovský, 1941). وهكذا، فالحوار في الدراما الكلاسيكية هو سلسلة مونولوجات منظّمة في شكل مستقل، أكثر ممّا هو لعبة جمل حوارية تشبه مكالمة حية (مثل حوار يومي). وعلى النقيض، فإن الكثير من المونولوجات، على الرغم من وضعها الكتابي الموحّد، وموضوعها الفريد للعرض، ليست إلّا حوارات الشخصية مع نفسها، أو مع شخصية أخرى مبتكرة، أو مع الجمهور كدليل.

3- علم كتابة الحوار

إن إحصاء كل الإمكانات الممكنة، في الحوار المسرحي، تكون مراهنة؛ لذا سنكتفي بتمييز الحوارات بحسب بعض المعايير.

أ- عدد الشخصيّات

إن معرفة الوضع الخاص لكلّ بطل يمكننا من تمييز أنواع تواصل كثيرة (المساواة، والتبعيّة، والروابط الاجتماعيّة والصلات النفسيّة).

ب- الحجم

يتشكّل الحوار عندما تتعاقب الجمل الخاصة بكل شخصية في الإيقاع؛ وإلّا فإن النصّ المسرحي يُشبه تعاقب المونولوجات «التي لا ترتبط في ما بينها إلّا بعلاقات بعيدة. والشكل الأكثر وضوحاً والمذهل في الحوار هو تلك المبارزة الكلامية أو الحوار التراجيدي (الشعري)». إنّ طول الجمل الحوارية يكون بحسب الدراماتورجيا المستعملة في المسرحية. والمأساة الكلاسيكية لا ترمي إلى جعل الحوار أكثر طبيعية، فالجمل الحواريّة المختلفة مبنية وفق عِلم بيان صلب: فالشخصية تعرض، وغالباً بكثير من المنطق، الحجة التي على محاورها أن يجيب عنها نقطة نقطة. أما بالنسبة إلى المسرح الطبيعي، فإنّ الحوار يتماشى مع الخطاب اليومي للإنسان بكل ما فيه من العنف، والإضمار والمتعذّر التعبير عنه؛ ويعطي تالياً الإحساس بالعفويّ وعدم التنظيم، فيصبح تبادلاً للصراخ أو الصمت (ج. هوبتمان (G. Hauptmann)، تشيخوف).

ج- العلاقة مع الفعل

في المسرح، وبحسب اتفاقية ضمنية، يكون الحوار (وكل خطاب لأي من الشخصيات) «فعلاً متكلماً» (بيرانديلّو). ويكفي أن يكون لدى الأبطال نشاط كلامي - لغوي، ليتخيّل المشاهد تحوّل الفضاء الدرامي، وتعديل المخطّط العواملي، وحيوية الفعل. فالعلاقة بين الحوار والفعل هي دائماً متغيّرة بحسب الأشكال المسرحية:

- الحوار يطلق رمزياً الفعل في المأساة الكلاسيكية، إنه السبب والنتيجة في الوقت نفسه.

- الحوار ليس سوى القسم المرئي والثانوي من الفعل في المأساة الطبيعية؛ فقبل كل شيء هناك الوضعية أو الموقف، والشروط النفسية - الاجتماعية للشخصيّات التي تحرز تقدّماً في الحبكة، ليس للحوار سوى دور الكاشف أو المقياس.

الحوار والخطاب هما الفعلان الوحيدان للعمل المسرحي: إنه فعل الكلام، وتبيان الجمل وتوضيحها، والتي تكون فعلاً أدائياً منجزاً (ماريفو، بيكيت، أداموف، يونسكو).

4- التبادلات بين الأشخاص

الحوار هو تبادل بين «أنا» متكلّم و«أنت» مستمع. كل مستمع يأخذ بدوره دور المتكلّم. وكل ما هو معروض لا معنى له إلا في سياق هذه العلاقة الاجتماعية بين المتكلّم والمستمع. وهذا ما يفسّر أحياناً الشكل الملمّح في الحوار الذي يستعمل الوضع العرضي أكثر من المعلومات المأخوذة من كل جملة حوارية. وبالعكس، فالمونولوج يجب أن يبدأ بتسمية الشخصيات أو الأشياء التي يتوجه إليها: يشير قبل كل شيء إلى الناس الذين يتوجّه إليهم بـ «هو». والـ «أنا» في الحوار، يتكلّم مع «أنا» آخر، يركز قبل كل شيء على وظيفته الذاتية الدلالية والتكلّمية. فيوزع في الحيّز جملاً حوارية، وضمن هذا التشابك في العرض، يخفي كليّاً نقطة ارتكاز ثابتة، أو موضوعاً أيديولوجياً معيّناً (من هنا صعوبة المسرح في إيجاد أصل الكلام ومصدره والتقاط الموضوع الأيديولوجي مع كثرة المتكلمين).

إن سمة الحوار هي في عدم انتهائه، فيتحدّى المستمع ليعطيه جواباً. وهكذا يحبس كل متحاور الآخر في خطابه الذي أنهاه لتوّه مجبراً إياه على الإجابة في الموضوع المطروح نفسه.

كل حوار هو إذن مبارزة مخطّطة بين متحكّمين اثنين بالمقال: فكل واحد يحاول تقديم فرضياته الخاصة (المنطقية والأيديولوجية) مرغماً الآخر على الوقوف في الملعب الذي اختاره (Ducrot, 1972).

5- الحوار في نظرية علم الدّلالة في الخطاب

السّياق الإجمالي لمجموعة الجمل الحوارية لشخصية ما، كما العلاقات بين السياقات هو شأن حاسم لتعريف الطبيعة الحوارية أو الطبيعة المونولوجية في النص.

ثمّة ثلاثة أنواع من الحوارات يمكن التعريف بها، بحسب سياقين:

أ- حالة طبيعية في الحوار: مواضيع الحوار لديها قسم مشترك في سياقها، تتكلّم بشكل عام، «عن الشيء نفسه» ولديها القدرة على تبادل بعض المعلومات.

ب- المضامين: تكون مختلفة وغريبة بعضها عن بعض، حتى لو كان الشكل الخارجي للنصّ هو في شكل حوار، فالشخصيّات، في الواقع، لا حيلة لها سوى تركيب وتنضيد مونولوجين اثنين. فيكون حوارها هو «حوار طرشان». لا تعرف إلا «التكلّم بمرورها الواحد قرب الآخر» كما يقول الألمان. ونرى هذا النوع من «الحوارات المزيفة» في الدراماتورجيات ما بعد الكلاسيكية، وتحديداً عندما يتمّ التبادل الجدلي بالكلام، بين الشخصيات وخطاباتها، فينتفي وجوده (تشيخوف - بيكيت).

ج- المضامين هي شبه متشابهة: فالجمل الحوارية لم تعد تتعارض، ولكنها تأتي من الفم نفسه. هذه هي الحال في المسرح

الغنائي، حيث النص لا ينتمي بنفسه لطبع أو لشخصيّة، ولكنه مقسم «شعرياً» بين الشخصيات: مونولوج متعدّد الأصوات يذكر ببعض الأشكال الموسيقية حيث كل آلة أو صوت ينضمّ إلى المجموعة تباعاً (آلة تلوَ آلة وصوت تلوَ صوت).

6- تباعد أو تماسك الحوارات

هو ما يعطي الانطباع بحوار «حقيقي» بين الشخصيات (وليس لمونولوج مقسّم إلى **حوارات وموزع بالمصادفة) إنّه التماسك القوي في هذا النوع من الحوار المتراصّ جداً. ويعطي الحوارُ الانطباع بالترابط وبالوحدة عندما:**

1- يكون موضوعه تقريباً هو نفسه لكل المتحاورين.

2- يكون الموقف العرضي (مجمل الحقيقة خارج عملية لسانية الشخصيات) هو نفسه للمتكلمين جميعاً.

أ- وعندما تتكلم الشخصيات على الشيء نفسه، فحواراتها تكون غالباً مفهومة، وجدلية، حتى لو كان المتحاورون مختلفين كلياً (وهكذا يمكننا تخيّل رجل يتحاور، وبسهولة، مع آلة، إذا كان سهلاً التعرف إلى موضوع الخطاب).

ب- عندما تكون الشخصيات مشكلة في الموقف المسرحي نفسه، ونشعر بأنها متقاربة بأحاسيسها أو فكرياً، فإن خطاباتها ستكون مفهومة ومترابطة حتى لو كانت تتكلّم على أشياء مختلفة. إنها موجودة دائماً، مهما كان موضوع نقاشها فهي تتكلّم على «نفس الموجة» (هكذا هي شخصيّات تشيخوف).

7- أصل الخطاب الحواري

يبدو الحوار أحياناً ملكية فردية وخاصة بالشخصية: ولكل خطاب لشخصية ما إيقاعه، وطريقة قول تختلف فيه شخصية عن أخرى، بمصطلحاتها ومفرداتها. هذا النوع من الحوارات «المحتملة الوقوع» والآتي في شكل جاد والملتقط عفوياً، سيستعمل في الدراماتورجيا الطبيعية والوهمية. والانقطاع المنفصل في النبرة والتقطيع اللفظي الدّلالي بين الجمل الحوارية أمران حسّاسان جداً. وللحوار الممثل بلحظات الصمت، وبما لم نذكر، **دلالات أكثر تعبيراً ومعنى من محتوى** الكلام أو مضمونه.

وبالنسبة إلى النصّ الكلاسيكي فالحوارات، على نقيض ذلك، ستكون موحّدة ومتناغمة **بواسطة صفات متجزّئة جداً ومميّزة الأسلوب** الإجمالي للمؤلّف. والتباعد في وجهة النظر والمسألة النفسية بين الطباع المختلفة تسوّى لمصلحة الوحدة، ومونولوجية الشعر الدرامي.

مونولوغ، خطاب، براغماتي

Todorov, 1967; Rastier, 1971; Benveniste, 1974; Veltruský, 1977: 10-26; Pfister, 1977; Runcan, 1977; Avigal, 1980; Wirth, 1981; Todorov, 1981; Dodd, 1981; Jaques, 1985; Kerbrat-Orecchioni, 1980, 1984, 1990, 1996.

إلقاء

DICTION

من اللاتينية: dictio, parole.

بالإنجليزية: *Diction*؛ بالألمانية: *diktion*؛ بالإسبانية: *dicción*.

1- من علم البلاغة إلى الإلقاء المفخّم

أ- بالمعنى التقليدي القديم (القرن الثامن عشر) هو طريقة قول نصٍ، وترتيبه، وتركيبه بحسب سياق الأفكار والكلمات. والتوقّع المحتمل عن الإلقاء الجيد للشعر، هو أن هناك أسلوباً وخياراً لكلمات شعرية محدّدة. وللإلقاء طريقتان أساسيّتان: الرواية (الشعر الروائي) و«التقليد» لخطاب الشخصيات المسرحية.

ب- أسلوب أو طريقة قول ولفظ نص نثري أو شعريّ. وفنّ اللفظ لنصّ مترافق لسرعة الكلام، بالنبرة والإيقاع المناسبين (الإنشاد). إن شكل الإلقاء يختلف بحسب العصور، والمعيار الأكثر وجوداً هو طبعه، المحتمل وقوعه، (الواقعي) أو الفني (الإلقاء المتغيّر، والنثري أو الإيقاعي). وفي الواقع فإنّ إلقاء نصّ ما يتأرجح دائماً بين الصوت والمعنى، وبين الصوت المفاجئ (علم النفس) والبناء البياني (الطريقة الأدبية).

2- نوعان من الإلقاء

نلاحظ نوعين متناقضين من الإلقاء:

أ- الإلقاء الطبيعي الذي «يصقل» خشونة الإيقاع النغمي أو مؤثّراته الصوتية لصالح طريقة «طبيعية» واقعية ويومية للتعبير. ويحصل هذا عندما يبحث الممثّل البرجوازي يتدخل من دون توقّف، وبكلمة، و«يعلّق» وقعاً أو مؤثراً معيّناً، ويشير إلى أن كل ما يقوله مهم ويحمل معنى مبطناً: هذا ما نسميه قول نص. «رولان بارت» (Barthes, 1963: 136).

ب- الإلقاء الفني الذي يتكيّف مع البنية الإيقاعية للنصّ المعدّ للقول، لا يخفي أصوله الفنية والترسيمة النثرية، تبقيان متباعدين فالممثّل لا ينسخ إيقاع خطابه حول التلاحق الواقعي للانفعالات، بل إنّه ينظّم أداءه بحسب مفاصل النطق البياني، وهو يبرز البناء الكلامي لنصّه، ولا يستوعب أبداً الاستدلالي (أو الاستطرادي) والنفسي.

هذا النوع من الإلقاء يصعب تنفيذه لأنّه يجب أن يكون مدعوماً بالأسلوب الكامل للعرض المسرحي: غير محاكي، وإصرار على المسرح، وتبعيد لبعض الأساليب، وأجواء مصطنعة بجرأة (وليست محرّفة ساخرة). إن العديد من الأعمال الإخراجية، المتموضعة على مسافة من المذهب الطبيعي، تُدار بحسب هذه الطريقة وبمقتضيات «اللعبة» (مثلاً، الأعمال الإخراجية لكل من: فيتيز، ومزغيش (Mesguich)، وغروبر، وفيليجيه، فتجد إذن نوعاً من الصدق في طريقة مقاربتهم للنص، و«قوله»، معبّرين عما يفكرون فيه. وبحذفه بعض الكلمات أو بعض التعابير من النص، يشير الممثّل بالحركة إلى المعنى الذي يريد تمييزه، وإلى العلاقة الجسدية التي يتم التعامل معها، أو تلك التي تتلاءم مع خطابه وشخصيته. إنّه يحول هندسة الجملة فيجعلها ذات إحساس، وكذلك الرؤية الذاتية للاقتراحات الحيزيّة في النص.

3- إلقاء وأداء

إنّه أبعدِ معنى، من كلمة تقنية بسيطة، للدلالة على «عرض» شبه مقنع، فإلقاء الممثّل يقع على تقاطع ما بين النص الملفوظ مادياً، والنصّ المؤدّى فكرياً. إنه تموضُع الصوت والجسد في أحد معاني النص الممكنة. والممثل، في هذا المنظار، هو آخر متكلم - مخبر للكاتب وللمخرج، بما أنه يقول نصه مجسداً إياه مشهدياً، وناقلاً دلالاته عبر جسده. ظاهرة يصفها لويس جوفيه في: *Le comédien désincarné* بقوله:

«إن نص الكاتب، بالنسبة إلى الممثّل، هو عملية نقل جسدي. عندها يتوقّف عن كونه نصاً أدبياً (Jouvet 1954: 153) يجب إحياؤه، إن الإلقاء هو ما يمنح الحياة في الجملة»، وبحسب جوفيه إنه يحيي الجملة ليس عبر الأحاسيس وإنّما بالإلقاء (*Tragédie classique et théâtre du XIX^e siècle*, 1968, p. 257).

وكناطق نهائيّ للنص، يأخذ الممثل بالضرورة طرفاً مع ما يقوله، وقد لا يرى نفسه ملزماً بإعطاء أبعاد المعنى المفترض من قبل الكاتب. وكما في الجملة، فلحالة البيان «الكلمة الأخيرة»، أفضلية على الملفوظ؛

فالإلقاء هو فعل تأويلي، يفرض على النص حجماً، وتلويناً متنوّعاً صوتياً، و«جسدانية»، وتكيّفاً، ليصبح، بكل ما ذكر، مسؤولاً عن معناه. إنه يقدّم بالضرورة معنى للمستمع وللمشاهد، معطياً للنص إيقاعاً معيناً، وتوافداً مستمراً أو مقطعاً، ومعيراً إياه نبرته وعوارض جسده. يبني الممثل الحكاية، ويأخذ موقفاً من الأحداث. هذا العرض الحركي والصوتي يعطي للإخراج المسرحي حيويته ولونه.

Becq de Fouquières, 1881; Barthes, 1982: 236-245.

تعليمات الكاتب للممثّل والمُخرج
DIDASCALIES

من اليونانية: didascalia, enseignement.

بالإنجليزية: *Didascalia, Stage directions*؛
بالألمانية: *Didaskalien, Bühnenanweisungen*؛
بالإسبانية: *didascalias*.

إنّها تعليمات يعطيها الكاتب للممثل (المسرَح اليوناني مثلاً) لأداء النص المسرحي. وامتداداً وتوسعاً في مفهومها الحديث هي تعليمات مسرحية* (Indications scéniques).

1– في المسرح اليوناني، غالباً ما يكون الكاتب هو المخرج والممثل، لذا فإن التعليمات حول طريقة الأداء تبقى من دون فائدة وغائبة كلياً عن مخطوطة الإخراج، لكنها تحوي معلومات حول المسرحيات بدءاً بتاريخها، ومكان كتابتها، وعرضها، ونتيجة المسابقات المسرحية... إلخ. أما لجهة التعليمات الأدائية المادية، فإنّها غائبة كلياً من صيغتها وكيفية فعلها. فلا نعرف بوضوح من الذي يتلفظ بالأجوبة، عندما تكون مقطّعة بطريقة متميزة.

ولاحقاً، عند المؤلفين اللاتين، أصبحت التعليمات تقتصر على ملخص قصير عن المسرحية وعلى لائحة الشخصيّات الدرامية* (dramatis personae).

2– إن تعبير التعليمات المسرحية، والأكثر تداولاً واستعمالاً اليوم، يظهر أكثر صحة (ودقّة) في وصف الدور المادي الألسني اللفظي لهذا النص الثانوي* (texte secondaire) (Ingarden, 1971).

Levitt, 1971; Larthomas, 1972; Ubersfeld, 1977 a; Ruffini, 1978; Thomasseau, 1984; Pavis, 1996.

النصّ – الرواية
DIÉGÈSE

من اليونانية: *diegesis*, récit.

محاكاة* (imitation): «تقليد لحدث بواسطة الكلام وبرواية القصة لا بواسطة الشخصيات الفاعلة».

1- السرد والمحاكاة

يقابل أرسطو (*Poétique*, 1448 a) «المحاكاة» (ميميسيس* (mimésis)) مع «السرد». والديجيسيس هي المادة الروائية السردية أي الحكاية الخرافية، السردية، «البحث»، غير المكيّفة أو المقيّدة بالخطاب. وهذا المفهوم مستعمل خصوصاً في سيميولوجية* (sémiolo-gie) السينما (Percheron, *in*: Collet, 1977).

ويقول جينيت (Genette, 1969) إن مفهوم الديجيسيس، المستعمل في النظرية الأدبية والسينمائية، ينتمي إلى الاختلاف نفسه بين القصة كمادة، كحكاية يراد إيصالها، والخطاب كاستعمال شخصي لهذه القصة، وهو بناء يظهر دائماً إثر هنيهة العرض: كاتب، ومخرج، وممثل... إلخ (Benveniste, 1966: 237-250).

البناء الدرامي، وتَموضُع عنصرَي «التخيّلي والوهميّ» في مكانيهما، أمران شبه مرئيين أو مخفيين. وعندما نعرف «المادة الديجيسيسية» بأنها «طبيعية»، وتبدو كل طرق التخيلية والإخراج مخطوفة أو محتجبة، أو عندما تعطي الخشبة انطباعاً بأن «الوهم كامل»، وليست بحاجة إلى «تصنيع» بشتى الطرق التي يتكوّن منها العرض البياني.

وبالعكس، فأي دراماتورجيا تعترف بأنها، بمنزلة نظام مصطنع، وممارسة دلالية، فإنها «تظهر» إنتاج المتخيّل، والعمل الإعدادي للحكاية، والتي لا تعوّل على «مماهاة الممثل» (مثلاً بريخت)، فهي تشدّد على التأثير السرديّ - الروائيّ للديجيسيس.

3- ديجيسيسية العرض البياني

السّرد (رواية، حكاية... إلخ) يعرف جيداً «التقنية الديجيسيّسية» لإنتاج نصّه (أي نص السّرد). كما أنه يجهد نفسه غالباً لجعل فعله الإنتاجي «محتمل الوقوع»: مدوّنة من الناشر على مخطوطة أي على نص أصلي «وُجِد»؛ سرد لحكاية مرويّة، من جانب الـ «أنا»، والذي يقدم بعرضه «الموضوعي» قصة «حقيقية»، وعلمية للأحداث... إلخ. فالمسرح يمتلك وسائل متشابهة كـ «الجمل الحوارية والجوابية المحكية الأولى والتي تقترح أن الفعل قد بدأ قبل رفع الستارة فهذا راوٍ ملحمي جاء لسرد القصة في استهلال العرض؛ إنّه المسرح ضمن المسرح، حيث الشخصية تعلن إرادتها لعرض مسرحي. وثمة الكثير من التقنيات المخصصة لتمويه البناء الأدبي، والاتفاقات، والخيوط المسرحية التي لا غنى عنها لكل وهم. وهكذا يتمّ استرجاع ومحو عملية العرض والإنتاج الأدبي أو المسرحي.

معضلة
DILEMME

من اليونانية: Dilêmma, double choix؛

بالإنجليزية: *Dilemma*؛ بالألمانية: *Dilemma*؛ بالإسبانية: *dilema*.

1- إنّه خيارٌ يجد البطل نفسه أمامه، عندما يطالب باختيار حلٍّ واحد من اثنين معاكسين، وأيضاً غير مقبولين. والدراماتورجيا الكلاسيكية التي تحاول تصوير النزاع بالطريقة الأكثر تركيزاً وكثافة وظهوراً، تتعلّق بوجه خاص بالمعضلات، أي ما كنّا نسميه في القرنين السابع عشر والثامن عشر «وضعية». و «الوضعية» هي تلك الحالة العنيفة، حيث نجد أنفسنا بين اهتمامين أو مصلحتين ضاغطتين ومتعارضتين بين شغفين ملحّين يمزّقاننا، ولا يحثّان على حزم أمرنا، وأخذ قرارنا، وإن فعلنا، فـ «بالكثير من الوجع». (Morvan de Bellegarde, 1702, à propos du Cid).

2- تضع المعضلة في المواجهة الواجب والحب، المبادئ الأخلاقية والضرورة السياسية، والطاعة لشخصين متواجهين... إلخ، ويعرض البطل أسباب التناقض، وينتهي بأخذ قرار يكون الحلّ في النزاع الدرامي وبطريقةٍ مختلفة التنوّع. والمعضلة هي أحد الأشكال المسرحية الممكنة في المأساة: نجد فيها طرفي التناقض وحدّيه. وفي المعضلة، كما في النزاع المأساوي بين الشخصيات، فإنّ «طرفا التواجه هما على حقّ في ما بينهما، ولكن لا يمكنهما تحقيق المضمون الحقيقي لغائيّتهما ومرادهما إلا بإنكار القوة الأخرى والإضرار بها، والتي بدورها، لديها الحقوق نفسها، فيصبحان مذنبين في أخلاقيتهما» (Hegel, 1832: 322).

مقاطع شعرية تحديدية، نزاع، مونولوغ، جدلية، **خطاب، تداول/ تشاور/ مذاكرة.**

Scherer, 1950; Pavis, 1980a.

مدير المسرح
DIRECTEUR DE TÉÂTRE

بالإنجليزية: *theatre manager*؛ بالألمانية: *Theaterleiter, Intendant*؛ بالإسبانية: *director de teatro*.

إن شخصية مدير المسرح الإداري، الحاكم، أو ما يسمّى ب «المعتمد» في المفهوم الألماني، أو الفنان - المخرج المعيّن من قبل الوزارة، لا يقتصر دوره على المساهمة الكبرى في إدارة وتنظيم العمل فحسب، بل على الشؤون الجمالية المسرحية أيضاً. ألم يفكر دائماً كمدير لاستهلالية مسرحية **فاوست** لغوته: «أتمنى أن أنال إعجاب الجمهور، خاصة لأنه يعيش ويكسِب العيش»؟ (1990: 30). ويشتكي ج. لاسال (J. Lassalle) المدير السابق لـ «فرقة الكوميدي فرنسيز» من انتقاء الطبقة المغلقة الجهنمية للمديرين المخرجين المسرحيين.

ويبقى المدير هنا للتذكير بأن الإدارة هي جزءٌ من الإبداع، أي لتأمين موازنة لحُسن سير العمل، وهي إضافة إلى ذلك، لإعداد البرمجة، وبالطبع يميل إلى اقتراح اشتراكات تؤمّن موسماً من دون مفاجآت، ويؤكد حجز مسرحيات، أو أساليب مختبرة سابقاً، «ولا يرتبط إلا بالإنتاج المشترك المربح: أمور إلزامية اقتصادية كثيرة تُفرض على المؤسسات الناشئة أو على المخرجين. من هنا فإنّ السياسات الثقافية لا تكفل بعد اليوم، حتى بالحد الوسط، بقاء الفن واستمراره».

إدارة الممثّل
DIRECTION D'ACTEUR

بالإنجليزية: *Directing the Actor*؛ بالألمانية: *Schauspielerleitung*؛ بالإسبانية: *Dirección del actor*.

إن إدارة الممثل آتية من السينما، حيث عمل الممثّل والعمل عليه يميلان غالباً إلى التماهي مع الجهاز التقني. تبقى الطريقة التي يرشد بها المخرج المسرحي (المسمى أحياناً «مدير الممثل»، لا بل المدرب) الممثل وينصحه، مع بدء أولى التمارين حتى آخر التعديلات والترتيبات والتصحيحات من خلال عرض المسرحية أمام الجمهور. هذا المفهوم، الضبابي والضروري في الوقت نفسه، يعني العلاقة الفردية، والشخصية أكثر من العلاقة الفنية التي تنشأ بين منفذ العمل الفني والمؤدّين. علاقة شخصية، وغالباً ملتبسة ولا تهمّ إلا المسرَح الغربي وخصوصاً الواقعي والنفسي، حيث يبحث الممثّل عن هوية شخصيته انطلاقاً من ذاته، مثل «عمل الممثل على نفسه». ولكي نفهم أساس هذا المبدأ وأهمّيته في الإخراج المسرحي، يجب الإبقاء على حيِّز من العلاقة النفسية والطريفة، للتمكّن من إيجاد المنهجية واقتراح نظرية عامة.

1- المُخرج قبل الإخراج

باستثناء الاختبارات الجارية والمنتشرة على مدى سنوات، كما هو الحال عند بروك أو باربا أو منوشكين (Mnouchkine)، فإنّ «المدير- المخرج» لا وقت لديه لمنح الممثلين دروساً إعدادية، أو على الأقل، وبطريقة احترافية، لنزع التشويه المهني عنهم الذي يكون قد أُلحق بهم، وذلك خلال فترة إعداد مهني مكثّف، وإخضاعهم مجدداً، لتلقي دروس أساسية، جسدية أو نفسية، في حقل «إعداد الممثل» (من استرخاء، وتدريب الحواس، وتحفيز الذاكرة، والتركيز... إلخ). وبالتأكيد، لا يحظى إطلاقاً على «فترات ترفيهية» تمكّنه من إعادة تأهيل «الممثلين، المشوّهين مهنياً، من قِبل الدخلاء ودجّالي «المهن المسرحية»، كما من ظروف العمل

الرديئة. غير أن التدرّج في محترفات إعدادية (مثلاً AFDAS) يتعمّم، فيختبر المخرج المسرحي المستقبلي عبرها طريقة توزيع الأدوار، ويتحقّق من كفاءة الممثّلين وأهليتهم، ويبتدع تمارين أساسية تستأهل من خلالها الاندماج في العمل الذي سيعرض. وهكذا يمهّد لعملية الإبداع بهدوء وانتباه.

2- الإدارة خلال التحضير لعمليّة الإخراج

أ- قراءة النص

لها طرق كثيرة التنوّع، كقيام المخرج بتنظيم جلسات للقراءة على الطاولة تدوم أياماً طويلة، فيشرح اختياراته للأداء، ويحضر لعملية إلقاء النص، يفكر في تحفيز الشخصيات لإيجاد طرقِ تأدية شخصية (في النمط والنسق)، لكل منها، لتتصرف على أساسها (ماذا سأفعل إذن...؟) وبعكس ذلك أحياناً يسهر المخرج على حيادية نبرة الصوت وتوازنها عند قراءة النص، لمنع تحريف معنى النص وأبعاده، حتى إنه يقرّر تأدية تجارب وإنتاج عينات، على غرار فيتيز ليقول بأنه «ليس هناك من عرض مفصل مسبق، وعلى الفكرة أن تتطوّر بامتحان الاختيار بين حركة وأخرى، وبين مكان وآخر، وهو اختيار مسرحي بحت، أحياناً، وموضوع قابل للنقد، وبمحادثة أو بحوار مستمر على الخشبة» (Vitez, 25: Citations empruntées ici à *Théâtre/ Public*, no. 64-65, 1985, "La direction d'acteur").

ب- تجسيد الشخصيّة

إن إرشادات المدير - المخرج، الذي يكاد أن يكون مدير صوت الضمير الواعي، ضرورية للممثل «للدخول» في تجسيد شخصيته، والإمساك بالدوافع، واستعمال ميزات شخصه وقدراته «الخارجية والداخلية»، واقتراح الدور وبنائه. مهمة كبيرة تقسم إلى مهمّات صغيرة لحسن الحظّ، أي تحديد الهدف الأساسيّ والإجماليّ للمشهد أو للمسرحية بكاملها: إيجاد راحة صوتية، وحركية - جسمانية وتصرفية؛ وضبط المسافة للشخصية وحدودها؛ والسهر على فهم الحركة وقراءة جماليتها؛ وتقرير الإيقاع الخارجي للحركات الجسدية المرئية، والإيقاع الداخلي المرتبط بالمعنى الباطني للنصّ وأبعاده؛ ومساعدة الممثل على إيجاد توليفته الإيقاعية (الموسيقيّة)، والعناصر المكوّنة للتوليفية الباطنية التي يحملها... إلخ.

من خلال ذلك كله، تصبح العلاقة بين المخرج والممثل شخصية، وغالباً متنازعة؛ فالممثل هو بشكل أو بآخر «غير مستقر، ومطمئن بل قلق» في آنٍ واحد (Ryngaert, 37): وعلى المدير - المخرج «دعمه وطمأنته وفهمه واحتواؤه» (Guignon, 34). إنه يعرف دائماً المراوغة ورواية قصص للمجموعة أو لكل واحد على حدة، بغية إقامة، ولو مع القليل من الثقة للإقلاع بالعمل الجماعي أو «حلحلة ورفع تشنجات الممثل بجملة واحدة»، أو «حمله على» الإحساس بحدة النظرة» (Mayor, 50) كما في أية علاقة بين الأشخاص فإن غير المُقال وغير المسموع هما معبّران: ليس كل شيء ممكناً أو مسموحاً أن يقال، والجميع يمررون أسراراً صغيرة، والجميع يشعرون بأنهم، في موقع ممثّلي ماريفو المثاليين، فلا «يعرفون قيمة معنَى ما يقولون». لذلك فإن مدير الممثل حرّ في إعدادهم جزئياً أو كلياً لتصويب قيمة معنى ما يقولون، وصورة ما يقدمون، وإعادتهم أو عدم إعادتهم، لوعي قيمة ما يعبِّرون عنه وإبراز صورة ما يفعلون. ويكتشف مدير الممثل دائماً في هذا الأخير فرداً مركباً ومعقداً بوظائفه ومهماته العديدة، وقدرات غير متوقعة، والمنظور الفردي للشخصية، ولكن أيضاً مع فهم لمجمل المسرحية، والمساهمة الفردية

للميّزات الملائمة ولكن أيضاً الخضوع للنوايا والأهداف العامة للإخراج. فالممثل في هذه **الحالة هو حكماً ممثل مشروع مسجّل ومزوّد فيه** عناصر، ووحده، قادر على الإبداع. «مبدع ممثل دوّن اسمه في إنتاج المسرحية» (Knapp, 19).

3- طريقة نقلها

أما ما هو أبعد من الأسرار المتعذّر الكلام عنها، فهناك طرق معروفة لنقل توجيهات للمؤلف:

أ- إظهار

إن المخرج يوجّه الممثل ويشرح له ماذا ينتظر منه. لكن هذه الطريقة ليست ذات سمعة حسنة، **فهي تجازف ب «تعقيم الممثل»**، أما عندما يتعلق الأمر ب (ستريهلر)، فهذا عرض هو بحدّ ذاته دعوة للهروب من التقليد الإيمائي لمصلحة الممثل.

ب- برهنة (بالإيماء)

إن م. تشيخوف وإ. فاختانغوف (E. Vakhtangov) ابتدعا طريقة إيمائية من دون كلام لتقديم بعض فترات أساسية من الدور، وذلك باسترجاع موقف مقنّع، أو إيقاع، أو حركة بسيكولوجية*.

ج- إرشاد - تدليل*

يكتفي المدير- المخرج بإعطاء إرشادات أو توجيهات شفهية أو إيمائية، حول ناحية موضوعي الأداء والشخصية، ويتحاشى تقليد ما ينتظره من المؤدّي.

د- إدارة مباشرة خلال التعليمات

يُدار الممثل ويصحح أداءه خلال فترة التمارين أو عملية الإخراج، فيتفادى الانقطاعات المتكرّرة ويُقيم دينامية خلال التمارين التي ما تزال مرتجلة ومنفتحة، أي قابلة لإجراء أي تعديل.

(Vitez, 1994: 135).

هـ- المحاكاة الداخلية للمخرج

إنّها ذات منفعة وأهمية للمدير أكثر منه للممثل، ولكنّها تبدو ذات عدوى في الوقت عينه، إذْ قد تنتقل من الشخص إلى الآخر. فالموضوع يتعلّق ب «الإيماء الداخلي الحميم **والباطني؛ أي بما يريد الآخر فعله أو ما يجب** على الآخر فعله» (Vitez, 25)، وعلى الممثّل أن يعرف كيفيّة تفكيك رموز هذا الإيماء الداخلي.

و- أخذٌ وردٌّ بين التقسيم والتقسيم الثانوي

«يشجّع الممثل على تثبيت حركاته، وأفعاله، وأفكاره، وصوره، واعتمادها، وذلك بواسطة التقسيم الثانوي الذي يسهّل تحديد **موقعه في الحيزيّ والوقتيّ وعلى الخط** المكمّل للحدث» (ستانيسلافسكي)، ولذلك فإن مجموع التقسيمات المنظورة لمختلف الممثلين، تشكّل التقسيمة العامة للإخراج، فيجيد المدير استعمالها واعتبارها بمنزلة ترسيمة تنظيمية، إدارية شاملة ودائمة الطواعية والتغيير، لكنها الأكثر ثبوتية وصلابة من العرض المزمع إقامته. وهكذا، فبتوضيح دقيق ومتمهل للتقسيم العام، يدعو المدير ممثليه لتهذيب تقسيماتهم الفردية الثانوية، وضمّها واندماجها الكامل.

ز- متابعة العلاقة

يحتاج المدير - المقاول غالباً، بعد العرض الأول، إلى «شد الحزام»، أي إلى إدارة تصويبات وإلغاء بعض مشاهد أو فقرات سيئة تفرض نفسها. وعلى هذا المستوى من الإنتاج يستوجب لمسة مميزة. وما نكون قد أنجزناه من العمل، وبالتأكيد المحسوب خطأ، يمكن استعماله في العرض أو الدور المقبل، من أسلوب أداء، أو مدرسة فكر، أو جمالية، يتكون ويتكامل فتسهل إدارة الأعمال الإنتاجية المستقبلية.

إن إدارة الممثل هي، في نهاية المطاف، صلبُ الإخراج وقلبه، في بُعدها الإنساني واليومي؛ وهي تتحكم في النجاح الإنساني والفني. وإننا سوف نكون على خطأ إن جعلناها موضوعاً لعلم جديد (على الطريقة الروسية، من ستانيسلافسكي ومايرهولد إلى تشيخوف وفاسيلييف)، لكن الحق يكون إلى جانبنا إذا أردنا امتحان رهانات فلسفات العلوم واجتهاداتها والتي هي أيضاً مفتاح كل مغامرة مسرحية.

الخطاب
DISCOURS

بالإنجليزية: *Discourse, Speech*؛ بالألمانية: *Diskurs*؛ بالإسبانية: *discurso*.

1- الخطاب في علم الألسنيّة

عبر تحويل أو انتقال في المنهجية - وفي بعض الحالات، تلك المتعلقة بالمفردات فقط - فإن الخطاب وإشكاليته قد اجتاحا النقد المسرحي، ويُحكى عن خطاب الإخراج أو كلام الشخصيات. وعلينا السؤال عمَّا إذا يمكننا تطبيق تحليل الخطاب أو الكلام في المسرح، من دون اللجوء الآلي - الميكانيكي إلى استعمال الأدوات اللّغوية اللسانيّة، والذي يمكن أن يكون عاملاً مربحاً للتحليل المشهدي والنصي.

إن مفهوم الخطاب بدأ بالتداول مع سوسور (Saussure) ومن جاء بعده، بنفينيست (Saussure et Benveniste, 1966, 1974): فالجملة تتعلق بالخطاب، وهي جزء منه، ولا تتعلّق باللغة. زيادة عن ذلك فإنّ الخطاب يتعارض مع مفهوم الحكاية لأن الحكاية تصل إلى الدرجة «صفر(*)» من النصّ المعروض والملفوظ» فإن «الأحداث تروي لنفسها عن نفسها»؛ أمّا الخطاب فهو، على عكس ذلك، يفترض وجود «متكلّم ومستمع» وينتظم عبر علاقة متبادلة مع أسماء الضمائر الفاعلة. وفي الأساس فإن الخطاب شفوي، لكن من الممكن تصوّره في شكل مكتوب، لأن الخطاب، «هو أيضاً كتلة من كتابات تولّد أحاديث وكلاماً شفوياً أو هي تستعير أيضاً الحيل وطرائق التعبير والنهايات المبتغاة، أي مراسلات، ومذكرات، ومسرح، ومؤلفات، تعليمية - إرشادية؛ بالمختصر، فإن جميع الأنواع حيث يتوجّه أحدها إلى الآخر، عارضاً نفسه بال «متكلم» منظماً ومصنفاً ذلك في فئة الشخص» (Benveniste, 1966: 242)، نستطيع إذن التكلّم عن الخطاب المسرحي، شاملين في الوقت عينه العرض المسرحي والنص الدرامي الذي ينتظر حالة بيانٍ مشهدي. يذكّر م. إيساشاروف (M. Issacharoff)، ب «أن النص المسرحي (بل إننا سنقول بكل اطمئنان النص الدرامي) ليس خطاباً شفهياً، بالمعنى الحقيقي، بل هو شكل مكتوب ومتعارف عليه يحلّ مكان الشفهي» (1985:11). هكذا، طبقاً لهذا الاستخدام، فإننا نفهم معنى «الخطاب» كما عرّفه م. إيساشاروف: «ما يميّز استعمال المسرح للغة الملفوظة، انطلاقاً من عرض الفكرة وبيانها، في بعدها الشفوي، حتى نطال غير الشفوي، (في بعدها البصري - المنظور) أي حركات، وإيمائيات، وتحرّكات، وأزياء، وأجساد، ولوازم وديكور» (1985:9).

2- تحليل الخطاب وخطاب الإخراج

إذا كنا نفهم الخطاب «النصّ الملفوظ» واعتباره من وجهة نظر الآلية الاستدلالية

(*) تذكيراً بمقولة «الدرجة صفر» في الكتابة للغوي الفرنسي رولان بارت، والمقصود بها الكتابة من دون جماليّة الصنعة ومن دون صور وتعقيدات أسلوبية تصل إلى حدها الأدنى؛ أي إلى الدرجة الصفر لأنها تصبح كتابة نفعية وظيفية إخبارية (المراجع).

التي تتحكم فيه» (Guespin, 1971: 10)، فإن خطاب الإخراج هو تنظيم للمواد النصية والمسرحية بحسب الإيقاع واستقلالية خاصة بالعرض الذي أُخرج. وللتعريف بهذه الآلية الاستدلالية للإخراج، «علينا بالرجوع إلى شروط إنتاجه التي تتعلّق بالاستعمال الخاص من قبل المؤلفين» (كتّاب مسرحيين، ومخرجين، ومهندسي ديكور... إلخ). لأنظمة فنية مختلفة (مواد مسرحية) توضع بتصرّفهم في لحظة تاريخية. وفي علم اللسانية، نعلم منذ «سوسور» أن الكلام والخطابات التي ينتجها هي استعمال وتحديث للغة (أنظمة في مبحث الصوتيات الكلامية، وبتركيب الكلام، وعلم الدلالة). وبالطريقة نفسها، فإن الخطاب المسرحي (النصي والمشهدي)، هو امتلاك، أو وضع يد، على الأنظمة المسرحية جميعها، واستعمال فردي لقدراتها، حتى لو كان الشخص، أي فاعل الخطاب، كعنصر، قد شارك بتكوينه المجموعة الكاملة لإنضاج إخراجه وتحقيقه. طبعاً فإنّ فاعلي الخطاب المسرحي نميّزهم عن أشخاص يكوّنون مجموعة العمل المسرحي؛ ويمكن تعريفهم على المستوى النظري (لا الحقيقي)، وكأنهم أفعال أو ذوات (جمع ذات) في بناء مستمر فيتركون آثارهم وبصماتهم في النص الملفوظ في العرض المسرحي. ولكي نستوعب آلية تحقيق هذه المواضيع القابلة للجدل فعلينا أن نقتفي أثرها في علاقات (أ) ما يعلنه المسرح أو في (ب) الافتراضات المنطقية التي يقحمها النصّ خلسة:

أ- عرض الوقائع المسرحيّة

- **الخطاب المركزي وخطاب الشخصيّة المسرحيّة**

إن العرض البياني أو الشرح في نص ملفوظ يظهر على مستويين أساسيين: مستوى الخطاب الفردي للشخصيات، ومستوى شامل إجمالي لخطاب المؤلّف* ومجموعة الأشخاص الذين يشاركون في عملية الإخراج. هذا «التخفيف» الأولي من السرعة يخفي أصل الكلام في المسرح ويجعل من الخطاب حقل توتر بين اتجاهين متواجهين أي اتجاه لعرض خطابات نمطية، ومحاكاتية، ومميّزة لكل من الشخصيات تبعاً لوضعه الفردي؛ واتجاه آخر لتجانس الكلام المتنوّع للشخصيات بسمات المؤلف، والتي نجدها في غالبية الخطابات، والتي تجعل من مجمل المجموعة وحدة منتظمة إيقاعياً. من هنا استقينا الاسم القديم لـ: «القصيدة الدراميّة» حيث كانت كل الأدوار المتعددة خاضعة لبيان الشاعر المحوري والمنتظم.

- **حواريّة العرض الملفوظ والعرض البياني وجدليتهما**

عندما نضاعف مصادر الكلام تاركين ديكوراً «يتكلم، أو حركة أو إيماءة أو نبرة على قدر ما يعبّر النص عن نفسه، فإن الإخراج يبسط أمامنا من كل مواضيع الخطاب، وهو يقيم في آنٍ واحد نظاماً حوارياً يجمع بين مصادر الكلام كافة (Bakhtine, 1970). فالمسرح هو عادة المكان حيث تبدو الأيديولوجية وكأنها مقطعة، ومجزأة، ومنهارة، وفي الوقت عينه، غائبة وحاضرة في كل مكان: «فالخطاب المسرحي هو بطبيعته علامة استفهام حول قانون نظامي للكلام: من يتكلّم مع من؟ بأية شروط نستطيع التكلّم؟» (Ubersfeld, 1977a: 265). أكثر من أي فن آخر، أو أي نظام أدبي، يقرّ الخطاب بتفكّك الكلام الملفوظ والمعروض (أي ما يُقال) وبعملية القول المعروض، (أي بطريقة قوله). لأن الإخراج يدفع إلى قول مجموعة أشياء في حالة البيان النصية والمعبّر عنها، والذي كنا نعتبره واضحاً ومحافظاً على المعنى بجميع

أشكاله. والممثّل/ الشخصية يمكنه أن يظهر للجمهور، وبالوقت نفسه، التخيّل والحيل والطريقة الاستدلالية والمبنية على أساس هذا التخيل: «قصة» و«خطاب» (au sens de Benveniste, 1966: 237-250) تتطابقان في أداء دور الشخصية.

ب- المفترضات المنطقية

كل ما هو مثبّت مسرحياً، عبر النصّ أو الخشبة، (الحيّز المسرحي) لا يتمّ دائماً بطريقة مباشرة. وكما هي الحال في المفترضات اللّغوية، تلجأ الخشبة، من دون مهادنة، إلى تورطات، تتخطّى عرض الوقائع المرئيّة البسيطة، فتحتجب وتتحجّم بمقتضى مصطلحات وتقاليد أو شراكة، عمّا هو مرئي أو معروض، وهكذا فإنّ وجود أي غرض مسرحيّ يكفي بأن يستحضر بيئة، وأن يسأل لماذا ومن هو هذا الذي دفَعَه إلى المسرَح؟ وما هي الحالة السّابقة التي يفرضها المنطق... إلخ. وبهذا نؤكد أن أشياء لا تكون بالضرورة قد قيلت أو نُطق بها بصراحة، والتي تنمّي فاعلية الخطاب. وإن طواعية الفرضيّة المنطقيّة، تترك لتقدير المُخرج، وعلى هذا الأخير أن يرصد ويراقب بعض القواعد: وبمجرد استحضارها أو التّذكير بالماضي، فإنّ المفترضين المتورّطين يصبحون جزءاً لا يتجزأ من «الذي قيل»؛ يحافظون على دورهم ويحدّدون ما تبقى من الموقف الدراميّ؛ وليس من حاجة لإعادة التذكير ولا يجب تكذيبهم أو حذفهم إذا كان الخطاب يحاول أن يظهر وكأنّه محتمل الوقوع (الجمهور) (Ducrot, 1972)؛ وأخيراً فهم سلاح تكتيكي يسمح بإدارة ماهرة، بحبس المستمع. وذلك بدفعه لقبول وضع قائم وكذلك بإدارة وتوجيه رأيه، الأيديولوجي والجمالي، عن بعد.

3- خطاب كفعل محكي ملفوظ

بالواقع، يتميّز الخطاب المسرحي عن الخطاب الأدبي، أو «اليومي»، بقوته التحقيقية، (أفعال تتحقق لدى قولها)، وقدرته، رمزياً، على إنجاز فعل. وفي المسرح، نلاحظ وجود تقليد أو اتفاقية ضمنية تقول: «القول هو الفعل» (Austin, 1970). وهذا ما أشار إليه دائماً المنظرون، وخصوصاً منظِّري الحقبة الكلاسيكية، حيث لم يكن وارداً أو مسموحاً تنفيذ إخراج أفعال عنيفة، أو بكل بساطة لصعوبة التنفيذ المادية. وقد تنبّه دوبينياك بأن على خطابات الشخصيات «أن تكون، كأفعال قائليها، أو على صورة تلك التي نظهرها أو نعرضها، لأن، هنا في هذا الإطار»، «تكلّم تعني فَعَلَ» بحيث إن «أي مأساة في عرض، لا تقوم ولا تكون إلا بالخطاب» (1967: 282-283). فالخطاب المسرحي هو مكان الإنتاج الدّال على مستوى فنّ البلاغة، والافتراضيّات المنطقيّة، وما يعرض من وقائع وكلام. إذن ليس له مهمّة وحيدة فقط لتمثيل العرض على الخشبة فحسب، بل المساهمّة لتقديم وتمثيل نفسه، كآلية لبناء الحكاية، والشخصيّة والنصّ (Pavis, 1978a).

4- تكونات (تشكّلات) استدلالية

إن المقاربة في تحليل الخطاب، تعني البحث في التشكيلات الاستدلالية في نص ما، تعد بإعطاء نتائج مهّمة، عند تطبيقها في المسرح. هذه النظرية تسلم بأن «مقطعاً لفظياً أو كلاماً لا يعني شيئاً للموضوع إلّا بمقدار ما يشكّله من انتماء إلى هذا الشكل الاستدلالي أو ذاك. ولكن وبالمقابل فإن الفاعل نفسه يرفض هذه الفكرة لكي يستبدلها بفكرة لاستبدالها بوهم يكمن في صلب المعنى تتوهم أنه في مصدر المعنى» (Maingueneau, 1976: 83).

وفي تحليل النصوص الدرامية، فإننا غالباً ما نلاحظ في خطابات الشخصيات المتنافسة، وكذلك داخل نص أية شخصية مميزة ومحدودة، وجود مجموعتين استدلاليتين أو

أكثر، وهما بحسب النظريّة الماركسية، تنتميان إلى مجموعات أيديولوجية تتعلّق بشروط مادية مختلفة. غير أنه من الحساسية بمكان في تطبيق التحاليل النصية، أن نأخذ في الحسبان المجموعات الأيديولوجية الاستدلالية المختلفة؛ فالمسرح، على الأقل، يحظى بهذه الأفضلية (وهذا الخداع)، بتوريط الآراء المختلفة في نزاع (استجوابي) لآراء متعددة، وإظهار تنافر الخطابات للعيان.

5- الخصائص العامة للخطاب المسرحي

ليس ممكناً التكلّم على الخطاب المسرحي عامة (بعكس استخدامه المعتاد). غير أننا سنعود بشكل سريع إلى بعض هذه الخصائص المتكررة:

أ- الموضوع أو المواضيع التي يجب اكتشافها، وغالباً في الأمكنة التي لا ننتظرها فيها. موضوع أيديولوجي وموضوع تحليل نفسي غالباً ما يبدو وكأنهما خرجا عن مركزيتهما؛ فالإخراج لا يعطي إلا صورة تقريبية وإيهامية.

ب- إنّ الخطاب غير مستقر وثابت: فالممثل والمخرج لديهما فرصة التنصّل من النص، وإعطائه شكلاً وتركيبه طبقاً لموقف العرض والبيان، أي لعملية القول.

ج- فهو تقريباً مسرحي وحركي: ف «تحويره»، أي إمكانية ترجمته مسرحياً يتعلق بالإيقاع*، وبفن البلاغة وجودة الصوتيات عنده.

د- وضعه في موقف يكشف بحسب درجة دقته وتفاسيره عناصرَ تبقى مخفية في النص. (سياق التحقيق)، (النص الدرامي).

هـ- الخطاب هو تقريباً جدلي*، وهو مرتبط بالتغييرات في الموقف الدرامي، ويترابط نتيجة النزاعات الدرامية أو بحلولها؛ أو، على نقيض ذلك، يسوقه الحظ، والكلمة النبيهة، والفكرة المفاجئة أو «لاكتشاف» (Dürrenmatt, 1972).

و- إن الخطاب الدرامي هو شكل «محادثاتي» يتطلع، بحسب ويرث (Wirth) (1981)، أن يحل مكان الحوار - المحادثة (الحديث)* (التبادل الدرامي): و«في الحوار- المحادثة، فمساحة الكلام تختلط مع مساحة الحيز المسرحي، أما في الأشكال غير المحادثاتية من الخطاب (التوجه إلى الجمهور مثلاً)، فإن مساحة الكلام تشمل الصالة والخشبة»، بالطريقة نفسها (1981:10).

☜ سيميولوجيا، مذكور وغير مذكور، تجسيد، عملي/ براغماتي.

📖 Fontanier, 1968; Foucault, 1969, 1971; Schmid, 1973; Jaffré, 1974; Van Dijk, 1976; Pavis, 1978 a, 1983 a, 1985 e; Kerbrat- Orecchioni, 1980, 1984; Elam, 1984; U. Jung, 1994; Danan, 1995.

الجهاز المسرحي
DISPOSITIF SCÉNIQUE

بالإنجليزية: *Stage Arrangement*؛ بالألمانية: *Bühnengestaltung*؛ بالإسبانية: *dispositivo escénico*.

يدل تعبير «الجهاز المسرحي» المستعمل غالباً اليوم على أن الخشبة ليست ثابتة وأن الديكور لا يبقى قائماً من بدء العرض المسرحي حتى نهايته: فالسينوغراف، أي مصمم السينوغرافيا، يتصرّف بمساحات الأداء والأشياء وخطط التّطور تبعاً للفعل الذي سيؤدّي، ولا يتوانى عن تغيير هذه الهيكلية خلال العرض. فالمسرح هو آلة* للعب أقرب من ألعاب الأطفال التربوية البنائية، منه إلى جدرانية للتزيين. فالجهاز المسرحي يصوّر العلاقات بين الشخصيات ويسهل التطوّرات الحركية للممثّلين.

مساحة، طريق، منصة.

المسافة
DISTANCE

بالإنجليزية: *Distance*؛ بالألمانية: *Entfernung* *Distanz,*؛ بالإسبانية: *distancia*.

يترك المشاهد، وبالعموم المتلقّي لأي أثر فني، مسافة، عندما يتبيّن له بأن العرض غريب عنه، وخارج عن مفاهيمه، ولا يحسّ نفسه معنياً أو متورطاً به انفعالياً، ولن ينسى بأنّه موجود في حضور حالةٍ تخيلية*، واستطراداً، فإن المسافة، هي حاسة أو جهاز قدرة استعمال الرأي الناقد، والصمود في وجه التوهّم المسرحي. والكشف عن طرائق وأساليب للعرض.

إن مفهوم المسافة يستعمل في النظرية الأدبية الرومنسية، لا سيمّا للدلالة على كيفية تموضع السارد - الراوي بالنسبة إلى تبيان وعرض وقائع الكلام الملفوظ والعرض البياني، أو الشخصيات.

1- استعارة الفضاء المسرحي

بما أنّ المشاهد قد وضع في مواجهة الخشبة، وباتحاد وثيق مع الحدث، فإنّ صورة مسافته النفسية من العرض قد فرضت عليه وبالأخص منذ مقولة الـ «effet d'étrangeté» البريختية الشهيرة (ver-fremdungseffkt) والتي تُرجمت خطأً، بكلمة distanciation. بينما قد تكون عبارة الـ «تأثير التغريبي» هي الترجمة الأفضل.

أ- إن المسافة هي، أولاً وفعلياً، العلاقة بين الخشبة والصالة*، ومنظور الجمهور النسبي في حقل الرؤية ودرجة اشتراكه فيها، أو على الأقل اندماجه الفعلي والمادي بالعرض. فالسينوغرافيا بالنتيجة هي، في الوقت نفسه سبب ونتيجة النوع الدراماتورجي، وهي تدعم التأثير الدراماتورجي إذا عرفت كيف تتأقلم مع متطلّبات رؤية ما للعالم وصيغة وكيفيتها الكتابة.

ب- وللتوسع في المدلول فإن المسافة تصبح موقف الأنا في وجه الغرض الجمالي، وهي تختلف وتتبدّل بتباين قطبين نظريين:

- المسافة «صفر» أي المماهاة الكاملة* والالتحام مع الشخصيّة.

- المسافة القصوى التي تصبح لامبالاة كاملة بالحدث وذلك عند خروج المشاهد من المسرح مباشرة وتركيز اهتمامه على شيء آخر. هذه المسافة نقيسها ب «انقطاعات توهّمية»، في وقت حيث يكون عنصر من عناصر الخشبة غير محتمل الوقوع. إذن فالمسافة هي فكرة تقريبية ذاتية، وبالآتي فهي صعبة القياس، وبالنتيجة مستعارة.

2- المسافة النقدية

إن أخذ المسافة في عالمنا الثقافي، له عدة جوانب إيجابية ونقدية. فهناك بعض الخجل للوقوع في فخّ التوهّم، واستلاب في تفكيك رأيه وحكمه.: فمن الأفضل، كما نعلم، الاحتفاظ بمسافة ما، وتالياً بالحذر والتحفّظ. وهذا السياق، من الإدراك المعرفي، قاد بريخت إلى سوق نقده حول المحاكاة، فرفض المسافة، وسيقود المُخرجين إلى تنشيط اشتراك الجمهور وتقييده انفعالياً بالخشبة مصرّين على هدم الحاجز بين الخشبة والصالة، وفي بعض الظروف والحالات المحدودة، بإشراك ممثلين في الشعائر نفسها، والحدث السياسي نفسه*، أو في جمعهم في رابطة واحدة.

إن «التماسف»، في لعبة المسرح ليس

بعملية بسيطة تتعلّق بالجهاز المسرحي أو بالإخراج. بل هي رهن بقيم المجموعة المسرحية، وبرموزها الثقافية وكذلك بأسلوب الأداء ونوعية العرض:

فالمأساة – وكل شكل حيث يرفرف الموت والقدر – هي كفيلة بشدّ الجمهور والعمل على التصاقه ككتلة بما نعرض عليه. وعلى نقيض ذلك فإن الكوميديا ليس لها أن «تلتقط» جمهورها وانشداده إلى الحدث؛ إنها تحثنا على **الابتسامة الناقدة عبر ابتداعها في سياق الحبكة؛ وتبدو أساليبها دائماً مصطنعة ولعبية.**

☞ علاقة مسرحية، تلقٍّ، تواصل.

📖 Brecht, 1963, 1970; Starobinski, 1970; Booth, 1977; Pavis, 1980c.

تَماسُف
DISTANCIATION*

بالإنجليزية: *Alienation Effect*؛ بالألمانية: *verfremdungseffekt*؛ بالإسبانية: *distanciamento*.

أسلوب يقضي بوضع مسافة بيننا وبين «الحقيقة المعروضة» أو المُمثّلة. وفي تصوّر منظوري جديد، تبدو هذه الأخيرة، كاشفة عن الجهة المحجوبة أو تلك التي أصبحت جد مألوفة.

1- التماسف كمبدأ جمالي

إن عبارة «تأثير التماسف» جاءت من ترجمة تشكلوفسكي (Chklovski) للعبارة Priem os-tranenija، «سلوك أو تأثير الغرابة» وهو نسقٌ وطريقة جمالية وهو لأنه سلوك جمالي يقضي بتعديل إدراكنا لصورة أدبية، «لأنّ الأشياء التي ندركها عدّة مرات، نبدأ بإدراكها عند التعرّف إليها: فالغرض موجود أمامنا، نعرف ذلك، لكننا لم نعد نراه (...) فأسلوب الفن، هو أسلوب تمايز وتفرّد الأشياء، وهو أيضاً الذي يقوم بحجب الضوء عن الشكل، وزيادة صعوبة الإدراك ودوامه. (...). **فهدف الصورة ليست** بالقيمة «الدلالية» التي تحملها لتسهيل فهمنا لها، بل إيجاد إدراك مميز للموضوع، وابتكار رؤيتها الدلالية لا للتعرف إليها» (Chklovski, in: Todorov, 1965: 83, 84, 90).

هذا المبدأ الجمالي ينطبق على كل اللغات الفنية: وبممارسته في المسرَح، فهو يتعلّق **بتقنيات «إزالة الوهم» التي لا تحافظ على انطباع صورة لحقيقة مشهدية، وتكشف عن براعة أسلوب في البناء الدرامي كما الشخصية أيضاً. فانتباه المشاهد ينجذب بعملية إنتاج الوهم، وبالطريقة التي يبني الممثلون بها شخصياتهم... فكل الأنواع المسرحية تلجأ إليه.**

2- التماسف البريختي

أ- إدراك حسّي سياسي للواقع

توصّل بريخت إلى مفهوم قريب من الشكليّين الروس، وذلك بالبحث عن تعديل لدور المشاهد وتنشيط إدراكه. فبالنسبة إليه، فإنّ عملية إعادة إنتاج مسافة «تماسف» هي بالتأكيد إعادة تكوين تسمح بالتعرّف إلى الموضوع المنتج، وفي الوقت نفسه تجعله فريداً ومغايراً للمألوف» (*Petit Organon*, 1963: § 42).

فال «تماسف» هو نسق يسمح لك بوصف السياقات المعروفة وكأنها سياقات غريبة (1972: 353). فتأثير «التماسف» يحوّل حالة الرضى عند المشاهد، المؤسسة على المحاكاة (الاستلاب)، إلى حالة حرجة أو انتقادية... فالصورة التي ينتجها «التماسف» مصنوعة بشكل نتعرف فيه على الموضوع، شرط أن يكون لهذا الأخير نمط غريب. (*Petit Organon*, 1963: § 42).

و«التماسف» عند بريخت ليس فعلاً

جمالياً فقط، بل سياسي أيضاً: و«تأثيره» لا يتعلق بإدراك جديد أو بتأثير هزلي، بل بفك ارتهان أيديولوجي. (Verfremdung renvoie a Entfremdung, aliénation sociale: cf. Bloch, 1973) فعملية «التماسف» تنتقل من الحالة الجمالية البحتة إلى الحالة الأيديولوجية للأثر الفني.

ب- مستويات التماسف

إنها تحصل متزامنة على عدة مستويات من العرض المسرحي:

- تخبرك الحكاية* (la fable) قصتين: واحدة واقعية، وأخرى رمزية، تجريدية ومستعارة.
- يقدم الديكور* (le décor) الغرض المطلوب التعرّف إليه (مثلاً: المعمل) كما حصول النقد وإنجازه (استغلال العمّال) (Brecht, 1967, vol. 15: 455-458).
- تعلمّنا الحركية عن الذات وعن انتمائها وعلاقتها بعالم العمل وحركته.
- لا يحوّل الإلقاء النص إلى نص ذي منحى نفساني بجعله مبتذلاً، بل يعيد تشكيل الإيقاع والبيان (Les Alexandrin). المصطنع (مثلاً: اللفظ الموسيقي للأبيات الإسكندرية).
- بأدائه دوراً ما، لا يجسّد الممثل شخصيته بل يعرضها مع الحفاظ على مسافة بين الشخصية والممثل.
- إن التوجّه إلى الجمهور، والأغاني، وتغيير الديكور على مرأى من الجمهور، هي أساليب وطرائق لكسر الوهم.

☞ تأريخانية، ملحمية، أثر التغريب، المسرح الذي يتناول الموضوع المسرحي، المسرح ضمن المسرح، تورّط.

📖 Barthes, 1964; Rülicke-Weiler, 1968; Benjamin, 1969; Chiarini, 1971; Knopf, 1980.

توزيع الأدوار
DISTRIBUTION

☒ بالإنجليزية: *Cast, Casting*؛ بالألمانية: *Besetzung, Rollenverteilung*؛ بالإسبانية: *reparto*.

هي طريقة إسناد أدوار للممثّلين. وبشكل عام هي مجموعة المؤدّين في المسرحيّة.

لوقت طويل، اعتقدنا بأن توزيع الأدوار **يجب أن يخضع كلياً لتعليمات المؤلف وإرشاداته. إنّ غالبية المخرجين ما زالوا يفضّلون توزيع الأدوار وفقاً لقراءاتهم، وذلك مع كل المصاعب الإدارية، وجهوزية كل شخص. على الرغم من أن بعضهم يظن** أنه يعمل نقيض ذلك، فإن الانتقاء المفاجئ لتوزيع ما سيعطي معناه للإخراج: «حتى لو، فرضياً، فقد تمّ التوزيع على غير هدى (برمي القرعة مثلاً)، فإنه سيجد اتزانه، وكل شيء يأخذ دائماً معناه». (Vitez, *Annuel du théâtre*, 1982-1983, p. 31). في الواقع، لم يَعد الإبداع المسرحي مرتهناً، كما كان الحال في القرن التاسع عشر، للأوامر السلطوية، التي كان الممثلون يخضعون لها أو يتقيّدون بها. ومهما يكن التصوّر فإن التوزيع يبدو للمبدعين أمراً أساسياً، أو خياراً لا بُدّ منه ولا عودة عنه، وبالآتي، الأكثر خطورة على التوزيع. «لأنها تورط مجمل مفهوم معنى المسرحيّة وأبعادها» (Lassalle, Ibid., p. 20) (Vitez, p. 31).

إن الآراء منقسمة حول كيفية الفائدة في توزيع الأدوار (وبعض منها الإضافية)، بين الممثلين لكسب الوقت والإفادة من الخبرة المكتسبة - أو بالعكس لتحديد المجموعة بإدخال عناصر جديدة فيها، مع الحفاظ على تنوّع الخبرات والأساليب.

فالعادة الجارية، التي تقضي بالتزام ارتباط نجمة (سينمائية إذا أمكن) ما زالت تتراجع وتعيث فساداً، لكن المؤسسة المسرحية غالباً ما تكون بحاجة إلى استثمارات مماثلة. وكم كان الدور وهالة النجم أو النجمة مستثمرين من الماضي، يصل الدور أحياناً إلى درجة انحراف معنى الإخراج، ليغني الشخصية والمسرحية يعيد تجديد قراءتها.

المذْكور وغير المذكور-ما قيل وما لم يُقَل

DIT ET NON-DIT

بالإنجليزية: *spoken and unspoken*؛ بالألمانية: *Gesprochenes und Unausgesprochenes*؛ بالإسبانية: *dicho y no dicho*.

ماذا نقول عمّا لم يُقل؟ بدايةً، أين سنُموضِع غير المذكور؟ فالنص الدرامي، كما الإخراج، غير كامل، لأنّه لا يقول كل شيء عن الشخصية، عن حدث أو عن عنصر من خارج الفعل. فعلى القارئ، أو المشاهد، إتمام معنى القسم الناقص، إضماراً وتلميحاً، وكذلك النقاط الثلاث (... لتكامل المعنى) وما هو ضمنيّ أو متعذّر على الوصف.

1- إن خطاب الشخصية غير مكتمل دائماً. فبعض الأفكار، أو الدوافع، تبقى لنا وكذلك لصاحب الخطاب مجهولة، إما لأنّه أعطي مواصفات محددة، أو لأن استراتيجية النص قصدت إبقاءنا على جهلنا، أو لتوفير الترقبات المتوترة وإجبارنا على إنجازه بالكامل أو التلاعب واستغلال عدم اكتماله.

2- والحكاية، هي أيضاً، تحفل بما «لم يُذكر». فما «لم يذكر» منتشر بكثرة في الحكاية، أسمينْا ذلك ب «النقاط العمياء»، أم بـ «أماكن إبهام وتردد» وسواء كان فيها غموض إنغاردن (Ingarden)، إيزر (Iser)، أم «ثغرات» (Ubersfeld, 1977a) و«هفوات غير واعية» في النص.

إن كل نص هو بطبيعة الحال غير مكتمل، و«شبه» متفكّك، ومشغول من المفترضين وما هو ضمني واقعي وعملي أي براغماتي. إن مهمة المؤلف المسرحي والمخرج هي إعادة تشكيل صيغة ممكنة، عبر نص يوطّد الحكاية، على أن يقترح تنفيذ الأمر أو تحقيقه مادياً وفعلياً. جميع الوسائل تعتبر مسموحة لتقليص وتحجيم عدد الجيوب من «ما لم يُقَل»، لكن أيضاً ليست الوسائل كلها حكيمة، مثمرة وذات نتيجة حتمية. علينا أولاً أن نقرّر ماذا نريد أن يقول النص، وبالأخص ما هي الكيفية التي سنعطيها لما نقول. أعلينا أن نصدّق، ونقترح، أو أن نعطيه، ونعرضه كإمكانية أو كتأكيد ويقين... إلخ. وفي تحليل أخير، هذا الموضوع الخطير «التأويلي» في علم الإشارات، نجد حلّه عبر الإخراج والمؤدّين.

3- غير المذكور أو «غير المُقال» يُقرأ في الإخراج بالطريقة التي يقرّرها هذا الإخراج للتوضيح، أو على نقيض ذلك لِـ «تعقيد» النص، وذلك بإعطاء معلومات عن دوافع الشخصيات، على أسس بسيكولوجية و/ أو اجتماعية - اقتصادية لقراءة تصرفاتهم؛ تاركين لنا أن نكشف عما كان يسمّيه ستانيسلافسكي ب «أرضية النص» أو «ما وراء النص». هذا «غير المذكور» أو «المعبَّر عنه» بواسطة الإخراج والممثل، لا أحد يعتبره بمنزلة خيانة للنص الدرامي؛ وإنه لمن العدل بمكان أن نصنع من «هذا الذي لم يُقل أو لم يُذكر» رهان الإخراج وطريقة قولٍ معيّنة بإنتاج المعنى.

☞ سكوت، خطابات، أداء، إخراج، نص وخشبة.

📖 Ellis-Fermor, 1945; Ducrot, 1972; Miller J., 1972; Ubersfeld, 1977 a, 1977 b; Pavis, 1986 a.

الديسيرامفوس
DITHYRAMBE

🔄 بالإنجليزية: Dithyramb؛ بالألمانية: *Dithyrambus*؛ بالإسبانية: *ditirambo*.

عبارة يونانية قديمة، تعني قصيدة ترتيل غنائية، (ذات إيقاع معيّن) مرفوعة لتمجيد الإله ديونيزوس، يؤدّيها ويرقص على أنغامها أعضاء الجوقة (الكروس) بقيادة رئيسها. وقد تطوّر «الديسيرامفوس»، وبالأخص، مع سيمونيد دو سيوس Simonide de) Céos (556-468) ولاسوس درميون -La) sos D'Hermione)، ليصبح حواراً. وهذا ما قادنا، بحسب أرسطو، إلى التراجيديا.

الترفيه بين فصلي المسرحيّة
DIVERTISSEMENT

🔄 بالإنجليزية: *Entertainment, Incidentalballet*؛ بالألمانية: *Unterhaltung, Balleteinlage*؛ بالإسبانية: *entretenimiento*.

لم تكُن العروض تقدّم في القرنين السابع والثامن عشر، دُفعة واحدة، أي بتتابع مشاهدها من دون توقف، بل مجزأة، ومتقطعة. وغالباً ما كانت تنتهي بمشهد ترفيهي هو بمنزلة «فاصل» راقص ومغنى؛ نوع مركب، وموجود في الوقت عينه في الخيال المسرحي وفي المجال الاجتماعي. فكان هذا الفاصل الترفيهي أحياناً، يوجز المسرحية، ويستخلص العبر الأخلاقية من طريق المزاح والطرافة، ملتمساً عطف الجمهور ومقدماً له ألحاناً شعبية متداولة، لتسهيل مرور الرسالة المطلوبة، وإنهاء العرض بالأغاني.

توثيق
DOCUMENTATION

🔄 بالإنجليزية: *Documentation*؛ بالألمانية: *Dokumentation*؛ بالإسبانية: *documentación*.

لكتابة قصة عرض، لمسرح أو لفنّان مسرحي، يحتاج الباحث لوثائق ولو قليلة وفي حدّها الأدنى. فهو سيجدها في تدويناته وفي المحفوظات أو في المؤلفات المطبوعة في الدوائر أو المجالات القريبة والمحيطة. إن المكتبات والمتاحف* المسرحية ستزود الباحث بكمٍّ هائل من المعلومات، التي لا تكون دائماً سهلة المعالجة. على ماذا يرتكز التوثيق عامةً؟ النصوص المسجلة منها أو المدوّنة ليست سوى أثر هزيل بالمعنى الحقيقي، كما بالمعنى المجازي للعرض. فالمشاهد يستقبل كل الحقيقة الطاغية عبر التلقّي الذي تبثّه الخشبة، وهذه الأخيرة لا تسمح بسهولة تخزينه أو استيعابه؛ فالوثائق الأصلية كمواد أولية (أزياء سينوغرافيا، وأغراض... إلخ). هي مقدّرة ومثمّنة عالياً من قِبل عاشقي الأغراض من الباحثين والمدققين. أما الوثائق الملحقة، كما هي حال مصادر المواد التصويرية والرسومية، والهندسية أو اللعبية (المتعلقة باللعب والترفيه) من العرض، فتنتمي إلى مجال غير محدود في الفن والثقافة، وهي ليست قابلة للاطلاع عليها أو للمراجعة، إلّا إذا كان المشاهد على علم مسبق، ولديه متسع من الوقت وفرص إعادة تفحّصها. وغالباً ما تحفظ البرامج والمجلات الصحفية في

الأماكن المخصّصة للمحفوظات والتوثيق والأرشيف، مما يجعلها متعذّرة البلوغ، بسبب عدم تنظيمها وترتيبها وتصنيفها؛ فهي موضوعة في صناديق مهملة من دون أية عناية، وبالأخص في الأمكنة والأبنية العامة. لذا فالتّوثيق غير المستفاد منه أو السيئ الاستثمار يصبح كَفنّ الباحث. وتالياً فإن الأغراض أي الوثائق الثمينة جداً (من مخطوطات ورسوم وتصاميم ومجسّمات السينوغرافيين) إما أن تكون قد تبعثرت، أو بيعتْ من قِبل الفنان عند انتهاء فترة العرض. ولن تُحل مشكلة التخزين، وحفظ الوثائق في أرشيف منظّم، إلّا باستعمال الأنظمة المعلوماتية، وبالأخص الـ «سي. دي. رُمْ» (CD- Rom) ممّا يفترض أن مصادرة الوثائق أو وضع اليد عليها، قد لاقت طريقها لإيجاد الأماكن والأبنية المخصصة للعروض وتحويلها إلى وثائق سهلة الاستثمار.

بالمختصر، فإن طريقة التوثيق تتطلّب وعياً ضميرياً نظرياً نيّراً... ستسمح به معالجة المعلومات ومصادرتها أو استثمارها، وهذا يتوقّف على مجمل طريقة البحث والنظرة التي يتركها على الموضوع الذي نجهد لتوثيقه.

وهكذا فإن للتوثيق حظوظ كبرى في عملية استثماره جيداً، إذا نجح إشراكه في مشروع عرض - بالمعنى الانتقائي - أبحاث في طور الدراسة والتكوّن «أو في نقاش نظريّ، في طور التشكّل والصياغة المستدامة». ملفات محَدثنة ومرِنة، ومكتبة مثالية، ووضع مؤقّت للأمكنة وللنظريات، فهي بالتأكيد ستساهم في هيكلة المواد الناقصة، ذات الشكل المحدود وغير المكتمل في التوثيق.

☞ دراسات مسرحية، توجيهات كاتب المسرحية للممثل والمخرج، سجل الإخراج.

🕮 Veinstein, 1983; Hiss, 1993.

ثُنائية - ازدواج
DOUBLE

بالإنجليزية: ***Double***؛ بالألمانية: *Doppel, Doppelgänger*؛ بالإسبانية: doble.

الازدواج هو مبحث أدبي وفلسفي غير محدود التنوّع. والمسرح يغرف منه بكثرة، لأنه بطبيعته كفنّ للعرض، يُظهر دائماً، الممثل وشخصيته، والعالم الممثل وعروضه، والمراجع ذات العلامات والرموز، وفي الوقت عينه، تلك التي «تحاكي» أو «تخاطب» العالم، كما المراجع الذاتية التي تسند المرجع لنفسها، كما هو الحال في أي موضوع جمالي.

أما الازدواج الكامل فيتحقق بشكل مشابه عند (بلوت وموليير) مع كل سوء التفاهم الذي نتخيّله. فالازدواج هو غالباً ما يكون الأخ العدو كشخصيات: الصديق الموثوق، ومنفذ المهمات الدنيئة، والمتواطئ، والشريك أو العارض نفسه للحوار. فبين الهوية والغيرية، يصعب تحقيق كل شيء، فالشخصية، كما المسرح، هي في حالة بحث دائم كما هي الحال في:

un alter ego (*La Thébaïde de Racine, Les Brigands* de Schiller)- (Oenone pour Phèdre, Dubois pour Dorante dans *les Fausses Confidences de Marivaux*), - (Méphisto pour Faust) - (Sganarelle pour Dom Juan),- (Rodrigue, fils et amant dans le *Cid*).

☞ تورط، المسرح ضمن المسرح، تنكر، خادم.

🕮 O. Rank, *Dom Juan et le double*, 1932; Artaud, 1938; Mauron, 1964; Ferroni, 1981.

الدرامي والملحمي
DRAMATIQUE ET ÉPIQUE

بالإنجليزية: *Dramatic and Epic*؛ بالألمانية: *dramatisch und episch*؛ بالإسبانية: *Dramático y épico*.

1- الدرامي/ الملحمي

أ- الدرامي هو أحد مبادئ بناء النص، والعرض المسرحي، الذي يأخذ في الحسبان توتّر المشاهد، وتتابع مراحل الحِكاية، من أجل حلّ العقدة (كارثة أو حلّ هزلي)، والذي يوحي بأن يكون المشاهد مأخوذاً بالحدث. فالمسرح الدرامي (الذي واجهه بريخت بالشكل الملحمي)، هو مسرح **الدراماتورجيا الكلاسيكية، ومسرح الواقع**، والمسرح الطبيعي، وكذلك من «المسرحية المبنية بعناية». فقد أصبح معتَمَداً على أنه «الشكل المقبول والشرعي للمسرح الغربي» منذ أن قامت «ماهية» التراجيديا المشهورة والمرموقة مع **فن الشعر** لأرسطو؛ أي أنها «محاكاة فعل لشخصية رفيعة ومتكاملة وذات أهمية، محاكاة مكوّنة من شخصيات في حالة فعل وليس بواسطة السرد، وتبعث الشفقة والخوف، وتُحْدِث تطهّراً نظيفاً لأحاسيس مماثلة» (1449b).

ب- والملحمي له أيضاً مكانه في التطبيق والتنظير في المسرح، فهو يقف عند حدّ نوع واحد (رواية، **أقصوصة قصيدة ملحمية**) ويلعب دوراً أساسياً في بعض الأشكال المسرحية (مراجعة المسرح الملحمي)*، بما فيها داخل المسرح الدرامي، لا سيّما **في إدراج سرد الحكايات والتوصيف، من شخصية الرواة أي (الحكاة والقصاصين)، وإقامة مقارنة متلازمة تمكّننا من تحديد أفضل للجدلية الدرامية من جهة والملحمية من جهة أخرى.**

2- الدراميّ والملحمي بحسب بريخت

هذه الوضعية المزدوجة أو الثنائية للمشاهد تجاه العرض هي منظّرة أيضاً من قِبل بريخت، وذلك في مقارنته بين مسرح ميدان الفروسية ومسرح القبة الفلكية (Brecht, 1972: 516-522) (انظر الجدول التالي).

المسرح الملحمي	المسرح الدرامي
I. الخشبة	
لم يطرأ أي تغيير على شكل الخشبة من جرّاء مكان الحدث؛ فهي تظهر ماديتها، (أو حقيقة أمرها) وطبيعتها التفاخرية والآلية التباينية (المنصّة). فهي لا تجسّد الحدث، بل تحمله وتُمسك به عن بعد.	الخشبة هي مكان الحدث والفعل.
1. حدثٌ في الحاضر/ الماضي	
الحدث الماضي يعاد «بناؤه» بفعل السرد.	يجري الحدث أمامها بشكل آنيٍّ فوري.

- يُراد طرحه وعرضه علينا «بهدوء» و «رويّة».	- يُراد منّا إعادة إحيائه فينا أي إعادة عيشه.
- يشكّل "كليّة" قد تتألّف من مجموعة مهمة من الوقائع.	- يكتفي ببلوغ لحظات استثنائية من النشاط الإنساني. (أزمات/ شهوات/ شغف).

2. وجهة نظر العرض

يمّحي السارد - الراوي أمام الـ"هو" الوهمي للشخصيّات. فإنّه يتراجع جذرياً في وجه أفعال **الشخصيّات التي يعرضها كأصوات خارجية.**	إنّ الحدث وإعادة بنائه يتزامنان على الوجه الأكمل في الزمان والمكان **ويظهران في شكل تبادل بين الـ"أنا" والـ"أنت".**

II. حدث الحكاية أو فعلها

لا يكون السارد ملزماً بالحدث لكنّه يحتفظ بالحرية المطلقة للمناورة لرصدها ومراقبتها والتعليق عليها: الـ «أنا» تدور حول الحدث الملحمي وهذا الأخير يبدو بلا حراك. (شيلّر لغوته، رسالة في 26 كانون الأول/ يناير 1797).	يدور الحدث **أمامي** ويشكّل مجموعة تفرض نفسها عليّ ولن تكون مجزّأة من دون أن تخسر من جوهرها. فالفعل الدراميّ يتحرّك أمامي. (شيلّر لغوته، رسالة في 26 كانون الأول/ يناير 1797).

III. وضعيّة/ موقف القارئ -المشاهد

الحرية	**طاعة - امتثال - خضوع**
«أستطيع أن أمشي بخطوة غير موزونة، بسبب حاجتي الذاتية/ الشخصيّة وأستطيع التريّث أو التمهّل نوعاً ما، (...) وأستطيع أن أتقدّم أو أن أتراجع وأن أحتفظ بحرية مشرقة (أو صافية)».	«منجذب بالوجود الحساس (للدرامي). خيالي يخسر كل الحرية، قلق مستمر (أبدي- ثابت)، يضيء فيّ ويستقر؛ وكل نظرة إلى الوراء، كل تأمل (أو تفكير) ممنوع عليّ لأنني منجذب بقوة (غريبة)».

VI. الأداء

إذا لم يستطع الممثّل، بأدائه الملحمي، منع المشاهد من تطابق أو تماثل شخصيته، فعليه أن جعلها أكثر صعوبة بطريقة مستمرة. يبقي الوجه على مسافة؛ لا يتقمصه بل يظهره.	الأداء يعطى مباشرة، وكأنّه توهّم لحدث حقيقي.

المسرح البلانيتاريوم	المسرح الدائري
في البلانيتاريوم (نموذج يمثّل النظام الشمسي) يُعيد تشكيل حركات النجوم بصورة ترسيمية بأمانة في تحولاتها جميعها.	يكون المشاهد مأخوذاً بقصة ما (مدرسة تعليم الفروسية) فتتراءى له الحيوانات والمناظر الطبيعية فيعتقد بأنه صادفها.

3- المعايير الجمالية والأيديولوجية للملحمة

أ- قبل حلول مسرح بريخت بأمد بعيد، نجد عناصر ملحمية في كثير من الأعمال الدرامية. فالتمثيليات الدينية في القرون الوسطى، أي مسرح الأسرار، والمسارح الآسيوية الكلاسيكية، لا بل الحكايات في **المسرح الكلاسيكي الأوروبي، هي عناصر** ملحمية متداخلة ومندمجة في النسيج الدرامي للعرض. لكنها طرائق تقنية وتشكلية، لا تطرح ثانية على بساط البحث، المسار أو السياق العام للأثر ووظيفة المسرح في المجتمع.

ب- بالنسبة إلى بريخت، الآية معكوسة، فالانتقال من الشكل الدرامي إلى الشكل الملحمي لا يتعلق - وليس معنياً - بموضوع الأسلبة، بل بنتيجة تحليل جديد للمجتمع. والمسرح الدرامي لم يعد، بالطبع، قادراً على رصد ومواكبة نزاعات الإنسان في العالم؛ ولم يعد الفرد متواجهاً مع شخص آخر، مع نظام اقتصادي: «وكي لا نتناول إلّا المواضيع والمباحث الجديدة علينا إيجاد شكل مسرحي جديد [...]. فعصر البترول يرفض الفصول الخمسة، وكوارث العصر هذه لا تتلاحق أحداثها بخط مستقيم، بل بشكل مراحل ودورات تردّدية، وأزمات، فالأبطال تتغيّر في كل مرحلة [...] (حقبة أو فترة) ولمسرحة ملاحظة صحفية تفسيرية، فإن التقنيات الدرامية لهيبل (Hebbel) وإبسن هي بالتأكيد غير كافية» (1967, vol. 15: 197).

إن المفهوم البريختي*- ومن دون أن يكون حقيقة مجموعة فلسفية مقفلة، يرى **نفسه مطروحاً ومعروضاً لأول مرة في الملاحظات حول أوبرا ماهاغوني (Opéra de Mahagonny)** (1931) ويرى أنه قد حقق نفسه ونظرته، تعبيراً وأسلوباً، لهذا المفهوم **بشروحات عرضت لأول مرة في الأوراغانون الصغير** (*Petit Organon*) (1948)، *L'Achat du cuivre* (1937-1951) و*la Dialectique au théâtre* (1951-1956).

ج- واليوم، يأخذ مسرح البحوث بعين الاعتبار النظري والتطبيقي مبادئ الأداء الدرامي و/ أو الملحمي. وعلى أي حال وعطفاً على توضيحات بريخت الدقيقة، وفي نهاية بحثه النظري، فإن الملحمي والدرامي ليسا معالجين بطريقة فردية أو حصرية، بل في تكاملهما الجدلي: فالإثبات الملحمي والاشتراك الكامل للممثل/ المشاهد غالباً ما يتساكنان في العرض نفسه.

إن مبدأ السرد، والراوي الذي يحكي قصة راوٍ آخر والذي، بدوره، يبدو بأنّه كثير الاستعمال والتداول من دون أن يتجاوب دائماً وبوضوح مع الحاجة إلى ترجمة وتفسير وبطريقة واقعية للحقيقة الاجتماعية (Monod, 1977b).

فالذوق الملازم للأداء الملحمي، غالباً ما يترافق مع التشديد على الجانب اللعبي في

مسرحة للعرض، فيساعد الشكل الملحمي عندها على استجواب الإمكانيات والحدود أكثر منه في إعطاء تفسير ملائم للحقيقة. في السبعينيات والثمانينيات، فَقَدَ الملحمي زخم انتشاره وامتداده في الإبداع المسرحي، بسبب «ارتيابه» من البريختية التي يتباهى بها العديد من المخرجين.

☞ شكل مقفل وشكل مفتوح، دراماتورجيا، واقع ممثّل، حكاية مسرح أرسطوي، ملحمة المسرح (جعله ذا طابع ملحمي).

📖 Kesting 1959; Dort, 1960; Luckács 1965; Szondi, 1972a; Sartre, 1973; Todorov, 1976; Pavis, 1978b, Knopf, 1980; De Toro, 1984; Segre, 1984.

مسرَحة
DRAMATISATION

بالإنجليزية: *Dramatization*؛ بالألمانية: *Dramatisierung*؛ بالإسبانية: *dramatizacion*.

المسرَحة هي اقتباس نص ملحمي أو شعري وتحويله إلى نص درامي، أو إلى مواد خاصة بالمسرح. فابتداء من القرون الوسطى أصبح بالإمكان الحديث، مع مسرح «الأسرار»، عن مسرحة «**الإنجيل**». كما وأن المسرح الإليزابيثي يهوى اقتباس حكايات المؤرخين (Plutarque)، أو كتاب الحوليات. وفي القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، تمسْرَحت الروايات الناجحة لأمثال ديكنز (Dickens)، سكوت (Scott) وغيرهم... والمقصود أيضاً تلك المحاولات لإيجاد أسلوب يذكّر بالمسرح بفضل الحوارات.

إن الاقتباس الدرامي للروايات متداول في القرن العشرين وبالأخص عبر آثار عالية النمط الدرامي: مثلاً **الإخوة كارامازوف** (*Les frères Karamazov* (Copeau, 1911))، *Les Possédés* (لألبير كامو أو لِ. دودين) وروايات (كافكا) *Le Procès* المقتبسة عن أندريه جيد وجان لوي بارو (Jean-Louis Barrault)، (1947)، *Des petits cailloux dans les poches* وهو عمل مستوحى من أثر فيرجينيا وولف (Virginia Woolf) **من قبل آن ماري** لازاريني (Anne-Marie Lazarini) وم. فابر (M. Fabre) أو *Rêves de Franz kafka* **فهي** مستوحاة من مقتطفات **يوميات** (*Journal*)، **إخراج أ. كورمان (Corman) وف. أدريان** (Ph. Adrien) سنة 1984.

إن وطأة ومضاربة السينما والتلفزيون، اللتين تمارسان هذه الاقتباسات من الروايات تعكس وتفسّر الاقتباسات العديدة، وكذلك الإرادة بعدم الحد من عملية المسرح فقط بنص حواري كتب خصيصاً للخشبة.

☞ ترجمة، مسرحة.

📖 Caune, 1981; B. Martin, 1993.

الشخصية الدرامية
DRAMATIS PERSONAE

1- في الطبعات القديمة للنصوص المسرحية، كانت شخصيات المأساة، أي الشخصيات الدرامية، تُجمع وتُكتب في لائحة تستبق المسرحية، وكان المقصود منها تسمية وتوصيف شخصيات المأساة (فنشرح بذلك - أو - نُلقي الضوء مباشرة على تصوّر المؤلف لشخصياته وتوجيه رأي المشاهد.

2- إنه من الأهمية بمكان الإشارة إلى أنّ الكلمة اللاتينية (Personae) (قناع) هي ترجمة لكلمة يونانية تعني «الشخصية الدراميّة» أو الـ «دور» (rôle) وإنّ الشخصية في أساسها مصممة لتكون كلاماً حكائياً سردياً، وهذه ازدواجية الإنسان «الواقعي».

وإن علماء الصرف والنحو استعملوا بعد ذلك صورة القناع والدراما لتوصيف العلاقات بين الأشخاص الثلاثة: الأول (أو المتكلّم: أنا) ألعب الدور الرئيسي؛ الثاني أو الشخص الثاني (أنت أو المخاطب) تعطيه الردّ (أو جواب الحوار)، بينما الـ «هو» أي (الشخص الثالث - الغائب) غير محدّد بعبارة تدلّ على شخص إنسان أو كائن بشري من خلال تبادل الحوار بين أنا وأنت، وهو موضوع المحاورات.

3- الدراسات النقديّة الأنجلو - ساكسونية والألمانية تستعمل أحياناً تعبير - Dramatis Personae بمعنى Protagoniste أي الممثل الأول أو الشخصية الأساسية (personnage). هذه هي العبارة العامة - الشاملة للدلالة على الشخصية المسرحية؛ الصفة، والملمح، والنموذج، والدّور، والبطل والتعبير التقني المخصّص للائحة الشخصيّات*.

المؤلف المسرحي
DRAMATURGE

من اليونانية: *dramaturgos*, auteur dramatique؛

بالإنجليزية: *Playwright, literary dramaturg, Director*؛ بالألمانية: *Dramaturg, Dramatiker*؛ بالإسبانية: *dramaturgo*.

1- المعنى التقليدي

الدراماتورج هو المؤلف المسرحي، (كوميديا أو تراجيديا). في كلامه مثلاً عن شيكسبير، يقول «مارمونتيل» عن هذا الأخير، بأنّه النموذج المثالي للمؤلفين المسرحيين» (1787) الاستعمال الفرنسي للكلمة يفضّل حالياً مصطلح «المؤلف المسرحي» أي (auteur dramatique).

2- الاستعمال التقنيّ الحديث

المؤلف المسرحي ومصدره نابع من المعنى رقم واحد أي: دراماتورج، استناداً إلى ترجمته واستعماله للمعنى الألماني، ويعني اليوم المستشار الأدبيّ والمسرحي الملحق بفرقة أو بمخرج أو بمسؤول عن تحضير عرض ما.

ال «دراماتورج (dramaturg) الأول بهذا المعنى هو ليسينغ»: فدراماتورجيا هامبورغ (1767)، **هي كناية عن مجموعة أحكام نقدية ونظرية، هي في أساس التقليد الألماني لنشاط نظري وتطبيقي يستبق ويحدد إخراج أثر (فنّي أو أدبيّ).**

فالألماني، يميّز بعكس الفرنسي الذي يكتب قطعة مسرحيّة من الدراماتورج، أي الذي يحضّر أداءها وتنفيذها المسرحي. وغالباً ما يكون الشخص عينه منفذاً النشاطين معاً (مثل بريخت). كثير التداول في ألمانيا، وعامل باستمرار مع المخرج نفسه، إن «المؤلف المسرحي موجود أكثر فأكثر حالياً في فرنسا».

3- المهمة الملتبسة للمؤلف المسرحي

عندما يكون للمؤلف المسرحي حقّ المواطَنة في المسرح وهو حقّ حديث وموضوع نزاع في فرنسا، يعني أنه مكلف بِ:

- انتقاء المسرحيات للبرنامج نتيجة لواقع حالي أو لفائدة ما؛ وتنسيق النصوص المنتقاة لعملية إخراج واحدة.

- إجراء الأثر وحوله. وأحياناً «وضع برنامج» توثيقي مع (احتراس من عدم تفسير مسبق، كما يحصل في بعض النصوص - البرامج).

- (مونتاج، وإلصاق، وحذف، وترداد بعض المقاطع؛ اقتباس أو تعديل النص وعند

الاقتضاء ترجمة النص، من قِبل المؤلف أو بالتعاون مع المخرج .

- إبراز مفاصل المعاني وتدوين الأداء في مشروع شامل (اجتماعي، سياسي... إلخ).
- التدخّل من وقت لآخر في أثناء التمارين بصفة مراقب ناقد، حيث النظرة أكثر «حيوية» من تلك التي يتمتع بها المخرج المواجه يومياً للعمل المسرحي.

إن المؤلف المسرحي هو إذن الناقد الأول من داخل العرض الذي يتم تحضيره.

- تأمين العلاقة مع جمهور ذي قدرة وطاقة/ تنشيط.

4- المؤلف المسرحي: قبل أو ما بعد المخرج؟

بعدما كان منذ أمدٍ طويلٍ محكوماً عليه بعدم فائدته أو مندمجاً في العمل على الطاولة، ومحصوراً بين شطري «السندويش»، أي بين الممثلين والمخرج، دخل المؤلف المسرحي نهائياً في الفريق الفني حتى لو أهمل المخرجون اليوم التحاليل الدراماتورجية المستوحاة من البريختية. فإنّ بصمة المؤلف المسرحي في الإخراج لا تقبل الجدل في مرحلة التحضير كما في التّنفيذ العملي في آنٍ واحد (أداء الممثل، وتماسك العرض، والتوجّه العام للتلقي... إلخ). ومنذ بضع سنوات، لم يعد المؤلف المذكور، المكلف بالخطاب الأيديولوجي، بل أصبح مساعداً للمخرج في بحثه عن المعاني الممكنة للأثر.

📖 Tenschert, 1960, Dort, 1960, 1975.

الدراماتورجيا

DRAMATURGIE

من اليونانية: *dramaturgia*, composer un drame؛ بالإنجليزية: *dramaturgy*؛ بالألمانية: *Dramaturgie*؛ بالإسبانية: *dramaturgia*.

1- تطوّر المفهوم

أ- المعنى الأصلي والكلاسيكي للعبارة

بالمعنى الحرفي «الدراماتورجيا» هي «فنّ تأليف المسرحيات».

- الدراماتورجيا بمعناها الأكثر شمولية، هي التقنية (أو الشعرية) للفن الدرامي التي تعمل لإقامة مبادئ بناء على العمل، إما بشكل استنباطي استقرائي عبر أمثال (محسوسة) واقعية، وإما عبر نظام من المبادئ المجردة. يفترض هذا المفهوم مجموعة قواعد مسرحية خاصة، بحيث تصبح المعرفة ضرورية لكتابة مسرحية وتحليلها بصورة صحيحة.

حتى المرحلة الكلاسيكية ، كان هدف، الدراماتورجيا، التي غالباً ما كان يعدّها المؤلفون أنفسهم، اكتشافاً للقواعد، لا بل وصفات لتأليف مسرحية ورسم أطُر التأليف لكتّاب آخرين (مثلاً كتاب **فن الشعر** لأرسطو؛ **التطبيق المسرحي** لـ دوبينياك *Pratique du théâtre de* D'Aubignac).

- جاك شيرير في كتابه *La dramaturgie classique en France* 1950 يميّز ما بين البنية الداخلية للمسرحية، أو الدراماتورجيا بمعناها الدقيق، والبنية الخارجية - المتعلقة بإعادة عرض النص: «فالبنية الداخلية هي مجموعة العناصر التي تؤلّف مضمون المسرحيّة. هذا هو الموضوع بالنسبة إلى المؤلف، قبل أن تتدخل اعتبارات تنفيذها. وتقابل هذه البنية الداخلية البنية الخارجية والتي تبقى بنية لكنها بنية مكوّنة بمجملها من أشكال، تضع مقوّمات الكتابة والعرض بشكل عام تحت الرهان (Scherer, 1961).

الدراماتورجيا الكلاسيكية (La dramaturgie classique) تبحث عن العناصر المكونة

للبناء الدرامي لكل نص كلاسيكي. هكذا العرض أو الشرح: المقدمة (l'éxposition)، والعقد (le noeud)، والنزاع (conflit)، والإنجاز (l'achèvement)، والخَاتمة (l'épilogue)... إلخ.

أما الدراماتورجيا الكلاسيكيّة فتمتحن حصرياً عمل المؤلف والبناء السردي للأثر فهي لا تهتم مباشرة بتنفيذ العرض: هذا ما يفسر فقدان بعض العطف وأبطال النقد الحالي لهذا المنهج، أقله في معناه التقليدي.

ب- المعنى البريختي وما بعد البريختية

منذ «بريخت»، ونظريته في ما يتعلّق بالمسرح الدرامي والملحمي، يبدو كأننا وسّعنا مفهوم الدراماتورجيا مشكّلين منه:

- البنية الأيديولوجية والشكلية للعمل الفني في آنٍ واحد.

- العلاقة الخاصة بشكل المعنى وبمضمونه الذي يحدد فيه روسي (Rousset) الفنّ، وكأنّه «تضامن كون عقليّ وبناء حساس لرؤيةٍ ولشكل» (I :1962).

- التطبيق الشامل للنّص المعَدّ للإخراج، والذي يرمي لإنتاج تأثير ما في المشاهد. هكذا فالدراماتورجيا الملحمية» تعني بالنسبة إلى بريخت شكلاً مسرحياً مستعملاً طرق شرح وتحديد مسافة ملحميّة لتوصيف أفضل للواقع الاجتماعيّ المُرتقب، فالمساهمة في تغييره وتحويله.

في هذا المفهوم، فإنّ الدراماتورجيا تُعْنى في الوقت عينه بالنصّ الأساسي كما بالوسائل المسرحيّة للإخراج. فدراسة دراماتورجيا عرضٍ ما، تبدأ بوصف «حكايتها وإبرازها»، أي في عرضها الفعلي وتمييز الطريقة المسرحيّة للدّلالة ولسرْدِ حدث ما (*Questionnaire*, no. 9, p. 279).

ج- إعادة استعمال الدراماتورجيا بمعنى «نشاط المؤلف» المسرحي

تقوم الدراماتورجيا، وهي نشاط المؤلّف المسرحي بالمعنى الثاني* (dramaturge)، على وضع الأدوات النصّية والمسرحية في مكانها المحدّد، وعلى استنتاج الإشارات والمعاني المعقّدة للنص، وذلك باختيار أداء خاص وتوجيه العرض بمعناه المختار.

إنها إذن تدلّ على مجموعة خيارات **جمالية وأيديولوجية نفذتها مجموعة عمل،** بدءاً بالمخرج وانتهاء بالممثل. هذا العمل يغطي التحضير وعرض الحكاية واختيار المكان المسرحي والتوليف (المونتاج)* (Montage)، وأداء الممثّل، والعرض التوهّمي أو «التماسفي - التبعيدي» للمسرحية.

باختصار، الدراماتورجيا تسأل كيف نظّمت أدوات الحكاية في المساحة النصية والمشهديّة وبموجب أي توقيت. وهي، بمعناها الأكثر حداثة، تطمح إلى تخطّي إطار دراسة نصّ درامي ليشمل نصّ إخراج مسرحي وإنجازه.

2- مشاكل الدراماتورجيا

أ- التمفصُل الجمالي والأيديولوجي

وهو يعني اختبار مفاصل تاريخ العالم والمسرح، أي المدفوع الأيديولوجي والجمالي، هكذا هي، عموماً، المهمة الأساسية للدراماتورجيا. والمقصود أن نفهم كيف أن أفكاراً عن الإنسان وعن العالم تأخذ أو تعطي لنفسها شكلاً ما، في نص أو على خشبة المسرح، وهذه المتابعة لتطوّرات من النمذجة والتجريد، وأسلبة وترميز الواقع الإنساني، تصبّ جميعها في استعمال خاص للجهاز المسرحي. إن المعنيّ في المسرح هو

دائماً عملية تقنية محسوسة مادياً انطلاقاً من أدوات مسرحية، وأشكال وهيكليات.

وتقوم الدراماتورجيا على تحليل الأفعال وعواملها (actants)، ما يفرض تحديد القوى الموجهة للعالم الدرامي، وقيم العوامل، ومعنى (إدارة) الحكاية. فما إن نختار قراءة النص وإظهاره بحسب وجهة نظر واحدة، أو عدة وجهات نظر متماسكة، حتى يضيء المؤلّف المسرحي على تاريخية النص كما على إرسائه أو انفصاله عن السيرة الإنسانية، وعلى التفاوت بين الحالة الدرامية وعالمنا المسند إليه. وبأداتنا للمسرحية طبقاً لهذا النوع الأدبي أو ذاك، فإننا ننتج حكايات وشخصيات متباعدة بطريقة يكون فيها «المنتقي النوعي» يعطي النص نظاماً مميزاً في كل مرة أو عند كل عرض. هذه الاختيارات جميع تسمح بتحديد إظهار الالتباس (البنيوي والتاريخي) وكل كلام لم يُقَل (مسموح أو متعذّر الكلام عنه) والنقاط العمياء (صعوبات القراءة التي تقاوم كل الاحتمالات).

ب- تطور المؤلفين المسرحيين

إن التطوّر التاريخي للمضامين الأيديولوجية والبحوث الشكلية، يفسر التفاوتات الناتجة من تباين بين الشكل والمضمون، مع طرح السؤال حول جدلية وحدتهما.

هكذا يشير سزوندي إلى تناقض المسرح الأوروبي، في نهاية القرن التاسع عشر، الذي يستعمل الشكل البالي من الحوار، كعلامة تبادل بين الناس، للتكلّم عن عالم ما، حيث إن هذا التبادل لم يعُد ممكناً (Szondi, 1956: 75). لأن الإنسان، اليوم لديه معرفة علمية بالواقع الاجتماعي، الذي دان فيه بريخت الشكل الدرامي الذي يقدم نفسه كعامل ثابت، لا يتغيّر، ومنتج للأوهام.

ج- الدراماتورجيا كنظرية (ممكنة) لتمثيل العالم

إن الهدف الأسمى للدراماتورجيا هو أن تعرض العالم كما هو، وهي تدّعي أنها ترغب في واقعية للمحاكاة، أو تقف على مسافة من تقليده، وهي تكتفي بإظهار كون مستقل؛ وفي كل حالة، تقيم نظاماً ووضعاً خيالياً، كما تقيم مستوى واقعياً للشخصيات والأفعال، وهي تصوّر الكون الدرامي بواسطة وسائل مرئية وسمعية، وتقرّر ما قد يتراءى واقعياً للجمهور الذي يعتبره «محتمل الوقوع» أي «شبه حقيقي». هكذا، فإنّ الدراماتورجيا، كما في الموسيقى تختار مفتاحاً للوهم لكسر الوهم، ملتزمة به خلال تنفيذ المشاهد المتخيّلة. إن أحد الخيارات الرئيسية لهذا التصوّر هو في الدلالة على الأفعال وعلى أبطالها، كما هو الوضع في الحالات الخاصة، أو كما هو في الأمثال النموذجية.

وأخيراً، فإنّ المهمة النهائية والرئيسية تكون في تحقيق «المعيار» وضبطه ما بين النص والخشبة، وأخذ قرار بكيفية أداء النص، وإعطائه دفعاً مشهدياً يضيئه لفترة ولجمهور معيّنين.

العلاقة مع الجمهور هي الصّلة التي تحدّد وتميّز كل ما تبقّى: أنْ نقرر إذا ما كان على المسرح أن يعجب أو يعلم، أو يُريح أو يُزعج، وأن يعيد الإنتاج أو يُبطله. تلك هي الأسئلة التي تطرحها الدراماتورجيا في وسائلها التحليلية.

د- سطوع الدراماتورجيّات وتوالدها

لِمَن ليس لديه صورة شاملة موحّدة عن العالم، فإن عملية إعادة إنتاج الواقع عبر المسرح تبقى بالضرورة مقسّمة، فلا نبحث عن تكوّن

دراماتورجيا تجمع أيديولوجيات مصطنعة قد تكون متماسكة، وشكلاً ملائماً وتصوّراً تمثيلياً غالباً ما يستعين بدراماتورجيّات متعدّدة.

لَن نقيم عرضاً مبنياً على التماثل الوحيد أو على نظريّة التّغريب فقط؛ فبعض العروض تحاول تشتيت الدراماتورجيا المستعملة، وهي تعهدبإعطاء كل ممثل سلطة تنظيم الرواية بحسب رؤيته للواقع. إن مفهوم اختيار الدراماتورجيات يجعلنا ندرك الاتجاهات الحالية أكثر من دراماتورجيا معتبرة كمجموعة شاملة ومبنية على مبدأ جماليّ - أيديولوجية متناغمة.

Gouhier, 1958; Dort, 1960; Klotz, 1960, 1976; Rousset, 1962, Larthomas, 1972; Jaffré, 1974; Keller, 1976; Monod, 1977a; *Pratiques*, no. 41, 1984, no. 59, 1988, no. 74, 1992; Ryngaert, 1991; Moindrot, 1993.

الدراماتورجيا الكلاسيكية
DRAMATURGIE CLASSIQUE

بالإنجليزية: *Classical Dramaturgy*؛ بالألمانية: *Klassische Dramaturgie*؛ بالإسبانية: *dramaturgia claásica*.

1- الدراماتورجيا الكلاسيكية بدأت تنمو تاريخياً. في ما يتعلق بفرنسا، ما بين 1600-1670. ويميّز ج. شيرير (1950) بين ثلاث مراحل: مرحلة التقليد القديم (1630-1600)، ومرحلة ما قبل الكلاسيكية (1650-1630) والمرحلة الكلاسيكيّة بالمعنى الدقيق والمحدود للكلمة (1670-1650).

2- ولقد أصبح مصطلح «الدراماتورجيا الكلاسيكية» تعبيراً يدلّ على نمط شكليّ من البناء الدرامي وتمثّل العالم، كما أنه نظامٌ مستقلّ ومنطقي من القواعد والقوانين الدراماتورجية. إن القواعد المفروضة من المفاهيم العلمية، وتلك المستقاة من ذوق مشاهدي القرن السابع عشر، قد تحولت إلى مجموعة متماسكة من المعايير المتميزة للفعل، ومن هيكليات مكانية - زمانية، ومن المحتمل الوقوع، كما من طريقة التمثيل المشهدية.

3- إن الفعل الموحد محدّد بحدث أساسي وحيد، وكل شيء عليه أن يتجه نحو إقامة وتوطيد عقدة النزاع وحلّها. فعلى العالم المتمثّل أن يكون مرسوماً ضمن حدود صارمة وملزمة: أي في مدة زمنية لا تتخطى الأربع والعشرين ساعة وفي مكان متجانس، كما يجب تقديم عرض لا يصدم الذوق الرفيع، ولا اللّياقة والأدبيات فحسب، بل المحتمل الوقوع أيضاً.

هذا النوع من الدراماتورجيا، بفعل تماسكه الداخلي، بتكيّفه مع الأيديولوجية الأدبية والإنسانية في زمانها، فقد أبقى على الأشكال إلى ما بعد المرحلة الكلاسيكية (ماريفو، فولتير (Voltaire)) وقد استمرّ تأثيره حتى القرن التاسع عشر، وتحديداً في «المسرحيّة المبنية بعناية (La pièce bien faite et le Mélodrame)» «والميلودراما»، «وفي القرن العشرين في كوميديا البولفار (La comédie du Boulevard)» أو في المسلسل التلفزيوني. ومنذ توقّف هذا النموذج الدراماتورجي وتحوله إلى مجموعة مبادئ شرعية. (في حين أن التحليل النفسي - الاجتماعي للإنسان، في ذلك الوقت، كان قد تجدّد مع العلوم الإنسانية)، فقد قُطع الطريق أمام أي تجديد شكلي وأي مصادرة جديدة للحقيقة. إذن فليس من المدهش أن يكون مرفوضاً بحدّة من قبل قوانين الجماليات المستحدثة: أي من الدراما الرومانسية، في القرن التاسع عشر مع أنها تستمدّ أيضاً دورها من ينابيع النموذج الذي طُعِنَ به في بدايات القرن العشرين من قِبَلِ المذاهب الثلاثة: الطبيعي والرمزي والملحمي.

✍ كتاب فنّ الشّعر لأرسطو، نظرية المسرَح.

📖 D'Aubignac, 1657; Marmontel, 1787; **Bénichou**, 1948; **Bray**, 1927; Szondi, 1956; Anderson, 1965; Jacquot, 1968; Pagnini, 1970; Fumaroli, 1972; Truchet, 1975; R. Simon, 1979; Scherer, 1986; **Forestier**, 1988; **Regnault**, 1996.

(تحليل) دراماتورجي
DRAMATURGIQUE (ANALYSE...)

🔄 بالإنجليزية: *Dramaturgical Analysis*؛ بالألمانية: *dramaturgische Analyse*؛ بالإسبانية: *dramatúrgico (análysis...)*.

1- من النصّ إلى الخشبة (المسرح)

التحليل الدراماتورجي هو مهمّ المؤلف المسرح (المعنى 2) (أي المستشار المسرحي الإداري أو المتعلّق بفرقة أو مخرج أو مسؤول عن تحضير عرض ما..) وكذلك مهمّة النّقد (أقله في بعض الأشكال المعمّقة من هذا النشاط) والتي تقوم على تحديد الصفات الخاصة بالنص كما بالعرض.

ويحاول التحليل الدراماتورجي الإضاءة على تحوّل الكتابة الدرامية إلى الكتابة المشهدية.

فما هو هذا العمل الدراماتورجي إن لم يكن انعكاسا نقدياً لانتقال المكوّن الأدبي وتحوّله إلى مكوّن مسرحي. وتكون عملية التحليل الدراماتورجي حاضرة قبل الإخراج من قِبل المؤلّف المسرحي والمخرج، وفي الوقت عينه بعد العرض عندما يحلّل المشاهد خيارات الإخراج.

2– العمل على تكوين بنية معنى النصّ أو الإخراج المسرحي

إن التحليل الدراماتورجي يتفحّص الواقع الممثَّل في المسرحية ويطرح الأسئلة الآتية: أية زمانية؟ أي فضاء أو حيز؟ أي نوع من الشخصيات؟ كيف نقرأ الحكاية؟ وما هي علاقة الأثر بالحقبة التي ولد فيها وكذلك العصر الذي يمثّله بما فيه حاضرنا، وكيف تتداخل تلك الوقائع التاريخانية؟

ويوضح التحليل «النقاط العمياء» والتباسات الأثر، ويوضح جانباً من الحبكة، وينحاز إلى مفهوم معيّن، أو أنه على نقيض **ذلك يراعي تفسيرات متعدّدة وقلق من دمج المنظور وعملية التلقي من قبل المشاهد، فإنه** يقيم جسوراً بين «الخيال» والواقع في حاضرنا.

وغالباً ما يتمّ تحليل المجتمع وِفق مبدأ **النموذج الماركسي أو وِفقَ عوامل بديلة** مطبّقة على الدراسة الأدبية، وهو يبحث عن تناقضات الأفعال ووجود مقاييس لعلم الأفكار الأيديولوجية. وعلاقة الأيديولوجية بالنص الأدبي، وكذلك ارتباطات الذّات والمجتمع التي تخرق الشخصية المسرحية، وطريقة العرض التي يمكنها أن تتفكّك إلى سلسلة من المظاهر الاجتماعية.

3 – بين السيميائية والسوسيولوجيا

إن عملية التحليل الدراماتورجي تتخطّى الوصف السيميولوجي للأنظمة المسرحية طالما أنها تتساءل، وبطريقة براغماتية، عمّا سيصيب المشاهد جرّاء العرض، وهذا ما يصبو إليه المسرح كي يَنْفُذَ إلى الواقع الأيديولوجي والجمالي للجمهور. إن عملية كهذه توفّق وتدمج في منظور شامل رؤية سيميائية جمالية لإشارات العرض، واستقصاءً سوسيولوجياً متعلقاً بالإنتاج وتلقّي الإشارات الناقدة الاجتماعية نفسها.

4– ضرورة هذا الطرح

بمجرّد وجود عملية إخراج، فإننا نستطيع التقدير بأن ثمّة عملاً دراماتورجياً بالضرورة،

حتى لو كان هذا العمل من قَبلُ مرفوضاً من قِبل المخرج وذلك تحت عنوان «الوفاء» للتقاليد أو لإرادة التعامل مع النص حرفياً. وفي الواقع، فإن أية قراءة لعرض أو لنص تفترض وجود تصوّر وظيفي لشروط عملية عوض البيان الملفوظ، وللموقف ولأداء الممثّلين... إلخ، هذا المفهوم حتى لو كان بدائياً، أو في طوره الهيولاني، أو من دون خيال، فإنه أساساً تحليل دراماتورجي يطال ويلزم قراءة النص.

5- أبطال التخصيص بما يعني التحليل الدراماتورجي

بعد الخمسينيات والستينيات، وتحت وطأة الدراماتورجيا البريختية، خضع تحليل النصوص إرادياً للسياسة والنقد، ومنذ «أزمة» «السبعينيات والثمانينيات، ونحن نشهد نوعاً من إزالة الطابع السياسي للتحاليل ورفض تحجيم النص الدرامي إلى أساسه الاقتصادي - الاجتماعي، وذلك بتأكيد شكله الخاص والممارسات الدالة التي يمكن تطبيقها عليه.

المخرج (مثل فيتيز) يرفض العمل المسبق على النص وهو يبذل جهداً ليختبر مع الممثّلين على الخشبة وفي أقرب وقت ممكن، ومن دون أن يعرف مسبقاً، ليختبر الخطاب الذي يجب بالضرورة إظهاره من عملية الإخراج. إن التخلّي عن الالتزام الأيديولوجي نفسه ندركه عند البريختيين، القدماء أمثال ب. بيسون (B. Besson)، وب. سوبل (B. Sobel)، وج. جوردوي (J. Jourdheuil) ور. بلانشون وج. ف. بيريت (J. F. Peyret) وم. ماريشال (M. Maréchal) أو عند الرعيل الجديد في التسعينات الذي ليس له أي ارتباط جذري مع البريختية ولا مع القراءة النقديّة للكلاسيكيين.

Brecht, 1967, vol. 17; Girault, 1973; Jourdheuil, 1976; Klotz, 1976; Pavis, 1983a; Bataillon, 1972.

الدراما البرجوازية
DRAME

بالإنجليزية: *Drama*؛ بالألمانية: *schauspiel*؛ بالإسبانية: *drama*.

إذا كانت كلمة دراما الإغريقية (الفعل) قد أعطت، وفي عدة لغات أوروبية عبارة «درام (drame)» للدلالة على الأثر المسرحي أو الدرامي، ففي اللغة الفرنسية تستعمل للدلالة على نوع معيّن، وهي الدراما البرجوازية (في القرن التاسع عشر)، ثم الدراما الرومنسية وبعدها الدراما الغنائية (في القرن التاسع عشر).

وفي المعنى الشامل، الدراما هي القصيدة الدرامية، حيث النصّ مكتوب لأدوار مختلفة استناداً إلى فعل نزاعي.

1- أصبحت الدراما البرجوازية في القرن الثامن عشر وبتحريض من ديدرو «نوعاً رصيناً» يربط بين الكوميديا والتراجيديا (البرجوازيّة).

2- أما فيكتور هوغو فقد نصّب نفسه محامياً للدفاع عن الدراما النثرية الرومنسية، باحثاً بدوره عن كيفية للتحرّر من القواعد والوحدات (باستثناء وحدة الفعل) لغاية مضاعفة الأفعال الاستعراضية وخلط الأنواع، هادفاً بذلك إلى إيجاد حصيلة توفق ما بين طرفَي النقيض واختلاف العصور مستنداً إلى الدراما الشيكسبيرية: شيكسبير هو الدراما، والدراما التي تصهر في الوجدان ما هو تافه وما هو سام، والمرعب والمضحك، والتراجيديا والكوميّديا، فإن هذه الدراما هي الطابع المميز للمرحلة الثالثة من شعر الأدب المعاصر». (مقدمة كرومويل).

3- بلغت الدراما الشعرية (أو الغنائية) أوجها في نهاية القرن التاسع عشر مع مالارميه (Mallarmé) وريجنيه (Régnier) وماترلينك (Maeterlinck) وهوفمانستال -Hofmannst)

hal) وهي تتحدر من أحد أشكال موسيقى الأوبرا والموشحات الدينية، ومن «الدراما ليريكو» (Drama lirico) الإيطالية؛ لكنها لا تخضع لنفوذ الموسيقي مع دراما «نهاية القرن»، والنّاتج من ردّ فعل ضدّ مسرحيات الطبيعيين. إن الدراما الغنائية تحتوي على **فعل محدود الآفاق**، وليس للحبكة من وظيفة سوى مراعاة ترتيب الركود الغنائي. والتقارب بين الغنائية والدرامية سيؤدي إلى تهديم بنية الشكل التراجيدي أو الدرامي.

فالموسيقى ليست مكوّناً خارجياً أضيف إلى النصّ، وإنما النصّ نفسه هو الذي «يموسَقُ»** نفسه (أي يتموْسَقُ)** ليصبح سلسلة نماذج كلاميّة وشعريّة لها قيمة في حدّ ذاتها وليست نتيجة بنية دراميّة واضحة المعالم.

Szondi, 1975a, Sarrazac, 1981, Hurbert, 1988.

الدراما اللاهوتية
DRAME LITURGIQUE

بالإنجليزية: *Liturgical Drama*؛ بالألمانية: *geistlisches spiel*؛ بالإسبانية: *drama litúrgico*.

ظهرت في فرنسا بين القرنين العاشر والثاني عشر مع عروض النصوص الدينية. فخلال القداس، يتدخّل المؤمنون بالإنشاد وإلقاء المزامير والتعليق على كلام الإنجيل (**سيرة الفصح حول مواضيع القيامة وحول مولد السيد المسيح**). وشيئاً فشيئاً، أضيفت إليها مشاهد من العهد القديم والعهد الجديد، وجاءت الحركة مضافة إلى الإنشاد فاستعانت باللغة الفرنسية بدل اللاتينية (دراما شبه ليتورجية) وذلك لمصلحة مشاهد قصيرة عرضت في باحة الكنيسة: سيدة الخلاص - لغة عامية - وهكذا فإنّ الدراما الليتورجية قد أنتجت المعجزات و«الأسرار».

Slawinska, 1985.

E

إضاءة
ÉCLAIRAGE

بالإنجليزية: *Lighting*؛ بالألمانية: *Beleuchtung*؛ بالإسبانية: *iluminación*.

1- يحلّ مصطلح الإضاءة أكثر فأكثر في الحياة العملية مكان مصطلح الضوء، والأرجح، للدلالة على أن العامل الفني - التقني، المسؤول عن الإضاءة، لا يقتصر على إنارة مكان معتم ولكن بابتكاره انطلاقاً من الضوء. كما أن المصطلحات الموازية باللغتين الألمانية (Lichtregie) أو الإنجليزية (Lighting Design)، تشدّد، بشكل موازٍ على الدور المركزي للإضاءة في عملية الإخراج المسرحي. فبعد دور الممثل - الملك، والمخرج ومصمم السينوغرافيا (السينوغراف) يأتي دور مصمم الإضاءة - السيد المتحكّم المطلق في تقنيات الضوء - والذي غالباً ما يصبح صاحب الدور الأساسي في العرض المسرحي. فقد لاحظ آبيا بالفعل، في بداية القرن أهمية وضع ابتكارات الضوء في خدمة الممثل: «فالضوء هو الشيء ذو المرونة شبه العجائبية الذي يمتلك مراحل الإنتاج الضوئي جميعها، وبألوانه الواضحة والممكنة كلوحة الرسم، والقدرات الحركية كافة، كما يمكنه ابتداع الظلال، وبثّ التناغم في حيّز موجاته، تماماً كما تفعل الموسيقى، بالإضافة إلى أننا «نملك من خلاله كل القوة التعبيرية للفضاء إذا كان هذا الفضاء موضوعاً تحت تصرّف الممثل».

2- الإضاءة ليست مجرّد شيء للزينة بل هي تشترك بتدخّلها في إنتاج معنى العرض. فوظائفها الدراماتورجية والسيميائية غير محدودة؛ مثلاً الإضاءة أو التعليق على فعل ما؛ أو عزل ممثّل أو عنصرٍ من عناصر المشهد، أو ابتداع جو معيّن، وإيجاد عملية إيقاع العرض، أو إعطاء القدرة على قراءة عملية الإخراج لا سيّما لجهة تطوّر الحجج والتسويغات، والأحاسيس... إلخ. وبمجرّد وقوع الإضاءة في موقع مفصلي بين الوقت والمكان، فهي تشكّل أحد عناصر العرض البيانية الأساسية للإخراج، فهي تشرح كل زوايا العرض لا بل تجسّده. وتعتبر الإضاءة مادة عجائبية سلسة المرونة لا مثيل لها، تشكل العرض وتحدّد مساره، بحيث تفرض نغمتها على الخشبة. وهي تجسّد الفعل المشهدي، وتتحكم في مراقبة إيقاع العرض وتضمن انتقال «الحالة المشهدية» في كثير من اللحظات، وتنسّق بين الأنظمة والأفعال المشهدية الأخرى بحيث تربط بعضها ببعض أو تعزل البعض الآخر.

3- وقد أثبتت تقنيات الإضاءة مطواعيتها

وقدراتها «الموسيقية». فالإضاءة هي «الوسيلة الوحيدة الخارجية التي يمكنها التأثير في خيال المشاهد وتحريكه، من دون تشتيت انتباهه؛ فقدرتها في هذا المجال مشابهة لقدرة الموسيقى، إنها تضرب على أوتار أحاسيس أخرى، ولكنها تتصرّف مثلها، بالإضافة إلى أن الإضاءة هي عنصر حي وأحد محركات الخيال بينما الديكور هو عنصر جامد، ميت» (Dullin, 1969: 80). وكونها باعثة الحياة في الفضاء المسرحي وفي الممثّل، تملك الإضاءة أبعاداً شبه ميتافيزيقية: فلها القدرة على التحكّم وتبيان الفرق المميّز بين المعاني. كما أن مطواعيتها اللامتناهية تجعل منها نقيض الإشارة المنضوية أي قطعية، (نعم/ كلا – صح/ خطأ – أبيض/ أسود – إشارة/ لا إشارة). والإضاءة هي عنصر إضفاء جو يربط ويُبقي العناصر المتفرقة والمتباعدة؛ إنها المادة التي تنبعث منها الحياة.

📖 Bablet, 1973; Bergman, 1977; *Travail théâtral*, no. 31, 1978; Bonnat, 1982; *Oxford Companion*, 1983 (historique); Valentin, 1994; Pavis, 1996 a.

كتابة مشهديّة
ÉCRITURE SCÉNIQUE

بالإنجليزية: *Stage Writing*؛ بالألمانية: *szenischeschreibweise*؛ بالإسبانية: *escritura escénica*.

1- الكتابة الدرامية هي الفضاء المسرحي كما سجّله الكاتب في النص والذي يتلقّاه القارئ. فالمسرحية متصوّرة كبناء أدبي مرتكز إلى بعض الأسس الدراماتورجية الآتية: فصل الأدوار، والحوارات، والتوتر الدرامي، وأفعال الشخصيات. وهذه الكتابة الدرامية تتمتع بمميزات تسهّل عبورها أو مواجهتها مع الكتابة المسرحية، خاصة توزيع النص إلى أدوار، وكذلك هفواته والتباساته، ووفرة الإرشادات المكانيّة والزمانية، ومع ذلك، لا يجب أن تلتبس الكتابة الدرامية بشكل كامل مع الكتابة المشهدية، والتي يجب عليها الأخذ بالاعتبار جميع الإمكانيات التعبيرية للخشبة (ممثّل وحيّز وزمان).

إن مهمة المصمّم المسرحي (السينوغراف) هي مساعدة المخرج على إيجاد كتابة أو لغة مسرحية: «فلكل مسرحية يجب ابتكار نوع من «لغة للعين» تدعم معاني المسرحية ودلالاتها، فتعطيها المدى والصدى، أحياناً بشكل دقيق وناقد، وأحياناً أخرى بشكل غامض وناعم، على طريقة الصورة الشعرية (حيث المعاني العَرَضية لا تقل أهمية عن تلك المقصودة والباحثين عنها) «داخل السجل المسرحي وطريقة التعبير المعتمدة». (R. Allio, cité in: Bablet, 1975: 308).

2- الكتابة المسرحية هي طريقة استعمال الجهاز المسرحي بغية تنفيذ الإخراج، بالصور والحضور الجسدي، للشخصيات والمكان والحدث الجاري عرضه. فهذه «الكتابة» (بالمعنى الآني من الأسلوب أو طريقة شخصية للتعبير) لا تمتّ بصلة إلى كتابة النص المسرحي: فهي تدلّ بالاستعارة والمجاز على قدرات الإخراج التي تحتوي على الأدوات والمواد والتقنيات المتخصصة لإيصال معنى معين إلى المشاهد. ولكي تكون المقارنة مع الكتابة لها مسوّغاتها، فيجب أن نستحدث فهرس السجلات والوحدات وطرائق التطبيق المسرحية. وعلى الرغم من أن السيميولوجيا تكشف عن بعض المبادئ الوظيفية المسرحية، إلّا أننا بعيدون بشكل كبير عن الألفبائية وعن الكتابة بمعناها التقليدي.

إن الكتابة المسرحية ليست إلا الوجه الآخر لعملية الإخراج المسرحي بحيث تتم من قبل مبدع قادر على التحكم في جميع مكونات الأنظمة المسرحية ومن ضمنها النص، وتنظيم

تفاعلاتها وبالتأكيد فإن العرض ليس مواد ثانوية للنص بل ركيزة أساسية للمعنى المسرحي. **وعندما لا يكون النص معداً للإخراج علينا أن** نتكلّم بطريقة دقيقة على الكتابة المسرحية كما عرّفها ويلسون (في بداياته)، وكما عرّفها أيضاً كانتور (Kantor) ور. لوباج (R. Lepage). **والعمل الدراماتورجي (المعنى الثاني) هو الذي** يصوّر النص الدرامي كتأليف مسرحي.

3- بالنسبة لـ «بلانشون»، فإن الكتابة المسرحية والكتابة الدرامية كانتا حاضرتين **على الدوام، ولكن كل حقبة من التاريخ ميّزت** الواحدة عن الأخرى. فالقرون الوسطى حاولت عبر الصور، عرض شخصيات خاصة بها بينما الكلاسيكية تنطلق من النص نفسه، تقتبس **وتعاود العمل على المواد النصية من دون** القلق على طريقة عرضها بصرياً. بيد أن عصرنا الحاضر يميّز بين طريقتي الكتابة، وتختار العروض بينهما: و «أحياناً فإن النص يحتلّ الحيّز الكامل، وأحياناً أخرى الكتابة المسرحية، وأخيراً هو يمزج الاثنين معاً» (*Pratiques*, no. 15-16, 1977, p. 55). هذا التمييز وهذا الانقطاع، حيث المخرجون يتباهون، متشبّثين بآرائهم، يكرّسها مجالاً للنقاش. وإذا كنا قد واجهنا، تاريخياً، المحاكاة «أو تقليد شيء» للرواية «سرد يصف هذا الشيء»، فإن صورة النص تبقى عرضة للتأويلات التقليدية، وبالآتي لما يتعلق بالمرجعية. ومن جهة أخرى، فإن أي نص يفرض على القارئ أن يكون جاهزاً لعرض متخيّل، وعلى نقيض ذلك فكل صورة مشهدية تُقرأ بحسب مجموعة رموز ومسارات تسلسلية ليتم تفكيكها.

☞ فن البلاغة أو فن الخطابة، نص مشهدي (أو نص للخشبة).

📖 Barthes, 1953; Artaud, 1964 a; Bartolucci, 1968; Larthomas, 1972; Martin M., 1977; Vais, 1978; Alcandre, 1986; Vinaver, 1993.

تأثير التفكيك
EFFET DE DÉCONSTRUCTION

بالإنجليزية: *Deconstruction Effect*؛ بالألمانية: *Dekonstruktionseffekt*؛ بالإسبانية: *efecto de deconstrucción*.

إن مصطلح التفكيك المستعار من ديريدا (Derrida) من قِبل النقد الأميركي في الحقبة ما بعد البنيوية، يستعمل في معظم الأحيان **بمعناه المألوف، حيث الإخراج المعاصر يتحدّى ويدحض الادعاء بإمكانية بناء معنى** ثابت وأُحادي المعنى. فالمشاهد المعتاد على **البحث عن المعنى في كل مكان، وبحسب تأثيرات التفكيك، لا يمكنه إعادة تركيب** العرض على أنقاض أجزائه أو تناقضاته. فالموضوع هنا ليس له تأثير تبعيدي أو تغريبي، غالباً ما يترتب أو نضع حداً لتنظيمه، ولا تأثير تسليط الضوء الذي يبرز طرائقه العملانية؛ فنظرية التفكيك تهاجم بشكل جذري (ولو بطريقة هزلية) الأداء العام للعرض: فمثلاً عندما يقوم الممثّل خلال أدائه بتفكيك الديكور ثم إعادة تركيبه في إخراج آخر، أو عندما تقوم السينوغرافيا باستعمال عناصر مما يمكن للجمهور رؤيته في الواقع المحيط منظر Trocadero وبرج إيْفل المعاد تركيبه من قبل ي. كوكوس (Y. Kokkos) في مسرحية Ubu Roi لـ فيتيز في Chaillot في العام 1985.

تأثير التوضيح – التأكيد
EFFET DE MISE EN ÉVIDENCE

بالإنجليزية: *Foregrounding Effect*؛ بالألمانية: *Aktualisierungseffekt*؛ بالإسبانية: *efecto de actualización*.

إنّها تقنية تمّ توصيفها من قبل الدائرة

اللغوية في براغ تحت اسم (Aktualisace)، وتعني التحديث أو الوضع في الواجهة الأمامية لظاهرة معيّنة.

إن تأثير التأكيد، لعملية جمالية (لغوية أو مسرحية أو لعبية) يبرز إلى الواجهة البنية الفنية للرسالة، ويحيل آليات الإدراك فجأة إلى شيء غير مألوف. إن تأثير التماسف (التبعيد لبريخت ليس إلّا حالة استثنائية لأن تأثير التأكيد أو التوضيح هو مفهوم أوسع بكثير، ومناسب للفنّ بشكل عام).

في المسرح، يمكن أن يتم التأكيد في بعض الأحيان من خلال الإلقاء المفخّم لبعض الأبيات الشعرية أو الكلام (غير الطبيعي) من قبل ممثّل مصرّ على مسرحة شخصيته على مبدأ أو تفصيل للتشكلية المسرحية الهادفة إلى لفت الانتباه (ألوان، حيّز، إضاءات). يعتبر العمل الدراماتورجي أن إحدى نقاطه الأساسيّة هي التشديد على (أو التقليل من أهمية) بعض جوانب العمل الفني أو معانيه، وتقسيم اللكنات بحسب مشروع جمالي - أيديولوجي محدّد بشكل دقيق. فتأثير التأكيد والتوضيح ليس إلا الإخراج بطريقة «متوازنة»: القليل من تسليط الضوء والتوضيح، لا يقود إلى أيّة فكرة منظّمة والكثير منه يقلّل من فاعليته ويفرّغه من معناه بسبب الالتباس المؤكد.

✍ التأثير التغريبي/ تأثير التغريب، تماسك، تأثير مسرحي.

📖 Matejka, 1976 a, 1976 b; Deák, 1976; Knopf, 1980.

تأثير التعرّف
EFFET RECONNAISSANCE

🔄 بالإنجليزية: *Recognition Effect*؛ بالألمانية: *Wiedererkennungseffekt*؛ بالإسبانية: *efecto de reconocimiento*.

هو مرادف بشكل أو بآخر لمصطلح تأثير الواقع. يحصل تأثير التعرّف عندما يتعرّف المشاهد على خشبة المسرح كواقع، أو كإحساس، أو موقف، يبدو له وكأنه تحقّق واختبر مسبقاً. يختلف تأثير التعرّف بحسب الأشياء المعترف بها: فالمماهاة مع الشخصية يتم من خلال إحساس أو انطباع يبدو لنا وكأننا نعرفه مسبقاً. أما تأثير التعرّف الأيديولوجي فيحدث عندما يحسّ المشاهد نفسه في محيط مألوف لا يمكنه طرح أية أسئلة عن صدقيته: «وقبل أن يكون مكاناً للمماهاة (لنفسه عبر وجوه أخرى)، فالعرض هو في الأساس مناسبة لمعرفة ثقافية وأيديولوجية» (Althuss-er, 1965: 150).

تفسّر لنا نظرية التحليل النفسي متعة المشاهد تحت تأثير التعرّف هذا نظراً إلى حاجته للتسامي الجمالي. فهذا التسامي يقود المشاهد إلى التواؤم مع الشخصية واكتشاف جزء مكبوت أو مكمّل للأنا القديمة والحميمة الخاصة به (الطفولية بشكل أساسي).

✍ وهم، إنكار، واقعي، تعرّف.

تأثير الواقع
EFFET DE RÉEL

🔄 بالإنجليزية: *Reality Effect, Effect of the Real*؛ بالألمانية: *Wirklichkeitseffekt*؛ بالإسبانية: *efecto de realidad*.

هذا التعبير المستعار من رولان بارت، (R. Barthes, *Communication*, no. 11, 1968) يطبق على العمل الأدبي والسينما والمسرح: وبالتأكيد هناك تأثير الواقع، انطباع الواقع، عندما يشعر المشاهد بأنه يشاهد الحدث المعروض وبأنه انتقل إلى الحقيقة المرمّزة وهو أمام مواجهة لا أمام وهم فني أو عرض جمالي بل أمام حدث حقيقي.

والإخراج الطبيعي، المستند إلى الوهم والمماهاة ينتج تأثيرات من عالم الواقع ويغيّب العمل كلياً عن توليد المعنى باستعمال المواد المشهدية المختلفة، وذلك بحسب ما تفرضه النظرية الهيغيلية لأثر ما، والذي ليس عليه أن يكشف عن الدعائم الضرورية لإنجاز البناء. فالإشارات الدّالة تبقى ملتبسة مع مرجعية هذه الإشارات. فلا ندرك المسرحية وكأنها خطاب وكتابة عن الواقع بل كانعكاس مباشر عن هذا الواقع.

وبالإضافة إلى متعة المماهاة عند المشاهد، فإنّ تأثير الواقع يعطي الاطمئنان بأن ما تمّ تمثيله مطابق تماماً للترسيمة الأيديولوجية الموجودة في ذهننا كشأن معقول وشامل.

إنكار، تماسف، تلقٍّ، من المذهب الطبيعي (عرض).

تأثير الغرابة
EFFET D'ÉTRANGETÉ

بالإنجليزية: *Alienation Effect*؛ بالألمانية: *Verfremdungseffekt*؛ بالإسبانية: *efecto de extrañamiento*.

وهو المناقض للتأثير الواقعي. فهو يعرض، وينقل، وينتقد عنصراً معيناً من العرض: «يفكّكه»، ويضعه على مسافة معيّنة من خلال مظهره غير الاعتيادي، وبالإشارة الصريحة إلى شخصيته المصطنعة والفنية (الأسلوب). وبشكل مشابه للرموز الشعرية الذاتية المرجع (Jakobson 1963)، والتي تدلّ على روامزها الخاصة، وعلى عملية مسرحتها، وتسليط الضوء عليها من خلال عملية الإنتاج لِـ «تأثير الغرابة».

فالعامل الغريب مرتَبة جمالية، لا يمكن تمييزها دائماً وبسهولة من المظاهر الأخرى غير الاعتيادية، أو الغريبة الأطوار، أو الرائع، أو الكلمة الألمانية التي تصعب ترجمتها: (das Unheimliche). كما يظهر تأثير الغرابة في بعض الأحيان في المصطلح العائد لـ «بريخت» وهو الـ (Verfremdungseffekt)، والمسمّى أحياناً ب «تأثير التغريب» الذي يشدّد على عملية الإدراك الجديد للأداء والإخراج المسرحي، وهو مناسب أكثر من مصطلح التماسف* (Distanciation).

عبث، استيهام (مسرح الـ -) خارق أو خيالي.

Brecht, 1963; Vernois, 1974; Knopf, 1980.

التأثير المسرحي
EFFET THÉÂTRAL

بالإنجليزية: *Theatrical Effect*؛ بالألمانية: *theatralischer effekt*؛ بالإسبانية: *efecto teatral*.

إنه يتناقض مع التأثير الواقعي. فهو فعل مشهدي يبرز بشكل مباشر المنشأ الترفيهي والمسرحي والاصطناعي واللعبي الخاص به. حيث يستسلم كل من الإخراج المسرحي والأداء إلى الوهم: فلا تعود هذه المعطيات منسوبة إلى حقيقة من خارج السياق، بل على العكس تركز على التقنيات والأساليب الفنية المستخدمة وتبرز الشخصية المصطنعة المؤداة في العرض. والمفارقة أن التأثير المسرحي مدمّر لأنه يذكّر الجمهور بوضعه بالنسبة إلى المشاهد بالإضافة إلى إظهار مسرحته أو عملية تمسرح الخشبة.

Meyerhold, 1963; Brecht, 1972: 329-376.

إلكترونيّات (فنون...)
ÉLECTRONIQUES (ARTS...)

بالإنجليزية: *Media*؛ بالألمانية: *neue Medien*.

هو المصطلح الشامل لجميع وسائل التواصل، وليس الفيديو فقط، بل لشريط الصوت وابتداع المؤثرات الصوتية الإلكترونية والدراما المسجلة أيضاً، «والسينما السمعية» كما هي الحال في و. روتمان (W. Ruttmann) حيث إن (1930) (Week End) وهو «فيلم من دون صور»، وأوركسترا من الأصوات الطبيعية مسجّلة في الشريط السينمائي بواسطة وسائل وتقنية الإنتاج السينمائي (ciné-matographique (*Revue du cinéma*, 1930)، والفيديو الذي يعيد اكتشاف الصوت، يوقف العروضات الجامدة والتوجيهات الكثيرة حيث البراعة البصرية، ويغوص في حدث صوتي شامل. والقرص المدمج الإلكتروني الذي يستعمل أصواتاً طبيعيةً أو إلكترونية بحسب عملية توليفية و «موسيقى من دون موسيقي» مثل الأقراص المدمجة الصغيرة كتلك التي أنتجها (Ph. Mion ou M. Chion, 1990).

وتسعى التقنية الصوتية الإلكترونية إلى منح إدراك جديد للأصوات والصور للمشاهد - المستمع، وهو فرد يستطيع بنفسه دمج المحسوسات الصوتية والبصرية، مختبراً ما تملك من مزايا مشتركة وربطها بالمكان والزمان: إن كثافتها وإيقاعها وقوة امتزاجها وموقعها في الخارطة الصوتية والبصرية، هي معايير تقرب السمع من البصر، والموسيقى من النص، والرقص من الحركة.

طريقة النطق
ÉLOCUTION

بالإنجليزية: *elocution*؛ بالألمانية: *Vortragskunst, Elocution*؛ بالإسبانية: *elocución*.

وهو مصطلح من علم البلاغة: ويعني اختيار كلمات الخطاب وترتيبها والطريقة التي تُتيح التعبير عنها من خلال الصور. وبحسب كتاب فنّ الشعر لأرسطو، (*Poétique*, 1450 a) فإن الخطابة ومعها الحكاية، والشخصيات والفكرة والعرض والغناء، جميعها تشكل العناصر الستة للتراجيديا. أما بالنسبة إلى «شيشرون» (Cicéron)، فإن طريقة النطق تحدّد الأسلوب بحسب التصحيح والملاءمة والتنميق والوضوح والإيقاع.

أما في المسرح، فطريقة القول، أو فنّ الإلقاء، وفنّ الخطابة، تلزم بمعنى النص الملفوظ به من قبل الممثّل والذي يعيره طريقة عرض البيان. وتميّز الحقبة الكلاسيكية بوضوح بين المصطلحات الثلاثة: «طريقة القول – النطق (élocution)، والخطابة – الإلقاء المفخّم (déclamation-diction)، والأسلوب (style): المصطلحات الثلاثة تساعد في إيجاد الطريقة لإيصال الأفكار المعلنة. فالأسلوب يتعلّق أكثر بالمؤلف، والإلقاء بالأثر الأدبي، وطريقة القول بفنّ الخطابة» (*Beauzée, Encyclopédie*).

عمل ملائم - استخدام
EMPLOI

بالإنجليزية: *Casting, Character Type*؛ بالألمانية: *Rollenbesetzung, Rollenfach*؛ بالإسبانية: *parte*.

نموذج لدور تمثيلي يتناسب مع عمر الممثّل ومظهره وأسلوبه في الأداء: وظيفة دور الخادمة المغناج، أو دور الشاب الأساسي (أي ما يسمّى اليوم بالدور الأول أو البطل)... إلخ. فالوظيفة مرتبطة بالعمر والمورفولوجيا والصوت وشخصية الممثّل. كما يمكننا التمييز بين الوظائف الكوميدية والتراجيدية. فهذه التصنيفات لا يمكن إحصاؤها. إن تصنيف الوظائف شاهد على الحاجة إلى إيجاد التشريعات في المجال الفنّي، كالصورة التي تركها لنا نابوليون (Napoléon) في إعلان

موسكو الذي نشر فيه نشر لائحة بمجموعة وظائف. مفهوم نسخي كتابي يفرّق بين الممثّل والشخصية التي يجسدها، فالوظيفة هنا مركبة من الملامح الفيزيائية والأخلاقية والعقلية والاجتماعيّة. ويتم التصنيف بحسب عدة معايير منها:

- الوضع الاجتماعي: الملك - الخادم والمساعد.

- الزّي المسرحي: دور مع المعطف (الأدوار الأساسية وأبطال الكوميديا). دور مع المشدّ (مثلاً القرويات في الأوبرا الكوميدية يرتدون المشدّ والتنورة الداخلية).

- الشخصية: الساذج - العاشق - الخائن - الأب النبيل - والمربية (الفظّة).

إن هذا التصميم «الفيزيولوجي» لعمل الممثّل أصبح من الماضي: لكننا نجد له آثاراً في بعض الأنواع مثل الدراما البرجوازية والكوميديا الكلاسيكية أو الكوميديا دل آرتي. ويقوم على الفكرة بإنه يتعيّن على الممثّل أن يتناسب مع العناوين العريضة لنماذج الريبرتوار وتجسيد شخصيته. وهذا المبدأ عرضة للإهمال خاصّة في المسرح التجريبي. بينما يستعمل في سياقات أخرى كما لدى المُخرجين مثل مايرهولد (1975: 81-91).

☞ نموذج، تميّز، مقولب، توزيع.

Pougin, 1885; Abraham, 1933; Herzel, 1981; *Annuel du spectacle*, 1982-1983.

تسلسل – ترابط (أفكار)
ENCHAÎNEMENT

بالإنجليزية: *Scene Order*؛ بالألمانية: *Szenenfolge* ؛ بالإسبانية: *encadenamiento*.

1- هو ربط مشاهد الحكاية: هي الطريقة التي تقوم المسرحيّ فيها بربط مشاهدها في حين يقوم الإخراج بتنسيق وضبط إيقاع الأنظمة المشهدية المختلفة بكاملها، والانتقال من فعل إلى آخر. فالدراماتورجيا الإيهامية (كلاسيكية، ورومنسية، وطبيعية) ترى المسرحية وكأنها عملية تدرّج موضوعي وعواملي على أن يكون هذا التسلسل على شيء من الحذر، فنحن لا نريد أن نرى مجموعة من العقد المحبوكة بعضها مع بعض.

2- يكون هذا التسلسل في بعض الأحيان دافعاً محرّضاً (نص، وفاصل غنائي أو راقص، وتعليق) يهدف إلى خلق رابط بين مشهدين (سلسلة الراوي الملحمي، ذاك المتعلّق بالمقدم في السيرك أو في حفل موسيقي).

☞ ربط المشاهد (رباط – ترابط)، ملحميّ ودرامي، تحليل حكاية.

استراحة
ENTRACTE

بالإنجليزية: *Intermission*؛ بالألمانية: *Pause*؛ بالإسبانية: *intermedio*.

هي الفترة الزمنية الفاصلة بين الفصول والتي يتوقف فيها التمثيل ويخلي الجمهور صالة العرض بشكل موقت، فهي فترة انقطاع تؤذن بالعودة إلى الأجواء الاجتماعية اليومية والخروج من الوهم والتأمل.

وتعتبر الاستراحة ضرورية، وخصوصاً من أجل تجديد الديكور، وخلال فترات التوقف الطويلة، وإحلال الظلام، أو تبديل المشاهد للعيان وعلى مرأى من الجمهور، ولكن يبقى هدفها الأساسي اجتماعياً وقد جرى تعميم هذا النمط في المسارح خلال حقبة النهضة لأنّه يسمح باللقاءات بين المشاهدين وفتح أبواب المغاسل (من هنا تنبع العادات في دار الأوبرا أو

في مسرح «الكوميديا الفرنسية» (La Comédie Française)، في القرن التاسع عشر.

وتقبل الدراماتورجيا الكلاسيكية بفترات الاستراحة، في محاولة لتحفيزها وجعلها في خدمة الوهم وخلال الفصول «يبقى المسرح خالياً ولكن الفعل الدرامي لا يتوقف عن الاستمرار خارج المكان والمشهد»، وأيضاً، وكما أن: «الاستراحة ليست فترة استرخاء فقط لا للمشاهدين ولا حتى لسيرورة المسرحية، فإن الشخصيات تبقى متفاعلة حتى في الفواصل من فصل لآخر» (Marmontel, 1763). وتبدو مدة الاستراحة غير مهمة طالما أنّها مدفوعة بالفعل الدرامي الذي يمتد حتى الكواليس: «حيث إن الفعل الدرامي لا يتوقّف، فيجب لحظة توقّف الحركة على خشبة المسرح، أن يستمر، هذا الفعل في الكواليس. أي لا استرخاء ولا فترة تعليق للأحداث» (Diderot, *Discours de la poésie dramatique*, chap. 15).

لكن الاستراحة لها مسوّغات أخرى غير هذا المعنى المخادع. فهي أولاً حاجة نفسية للمشاهد الذي يصعب شدّ انتباهه لفترة ساعتين من دون توقّف. كما أن الممثّلين أنفسهم هم بحاجة أيضاً إلى استراحة. هذه العودة إلى الواقع تحث المشاهد، من حيث يريد أو لا يريد، على التفكير بشكل شامل في ما شاهده للتو، والحكم على العمل وعلى جمع وتنظيم انطباعاته. فهي عملية إيقاظ روح النقد حيث إن الدراماتورجيا الملحمية تحبّذ وجود عدة فترات استراحة خلال العرض حيث يجبر المشاهد على التدخّل في لحظات الخروج من الوهم. بالمقابل فإنّ عمليات الإخراج المسرحية المبنية على الإبهار والخاضعة لإيقاع معيّن تغيب عنها فترات الاستراحة الثمينة. فيجلس المشاهد مربوطاً بكرسيه، والفم مطبق، والظهر قصيم من جراء المقاعد من دون شفقة، فمشاهد اليوم لا يستطيع التواصل من دون الإعراب عن مزاجه المضطرب. ويجد نفسه مقيداً في المشاركة في «القداس المسرحي» وعدم قطع مسار أحداث العرض. وفي اختبار هذه التجربة في تحمل هذا اندفاع للتحذير من هروب العقول من الفضاء المسرحي.

تقطيع، وقت، سكوت، فعل.

الوصلة
ENTREMÉS

المصطلح الإسباني للفاصل الترفيهي.

مسرحية كوميدية قصيرة تقدّم خلال احتفال، أو بين فصول مأساة أو كوميديا، حيث يتم تقديم شخصيات من عامة الشعب. من أعلام هذا النوع: لوب دو رويدا (Lope De Rueda)، بونافينت (Benavente)، وسرفانتس (Cervantes)، وكالديرون (Calderòn).

السنتوريون في كورفان (Sentaurens in. Corvin, 1991).

الخاتمة
ÉPILOGUE

من اليونانية: *epilogos*, péroraison d'un discours.

بالإنجليزية: *Epilogue*؛ بالألمانية: *Epilog*؛ بالإسبانية: *epílogo*.

خطاب تلخيص للأحداث في نهاية المسرحيّة بغية استخلاص استنتاجات القصة، وشكر الجمهور وتشجيعه على استخلاص الدروس الأخلاقية أو السياسية من العرض، بالإضافة إلى الاستحصال على استحسانهم. وهي تختلف عن حلّ العقدة (dénouement) من خلال موقعها «خارج الخيال»، ومن خلال الترابط الذي تحقّقه بين الخيال والواقع الاجتماعي للعرض.

تمهيد، التوجّه إلى الجمهور، خطابات، معلّق، حكاية، خطيب.

ملحمي (مسرح...)
ÉPIQUE (THÉÂTRE...)

قام بريخت، ومن قبله إ. بيسكاتور، في العشرينيات بإطلاق هذه التسمية على التطبيق وعلى أسلوب الأداء اللذين يتخطّيان الدراماتولوجيا الكلاسيكيّة، «الأريسطوطالية» المبنية على التوتر الدراميّ والصراع، والتطوّر الطبيعي للفعل الدراميّ.

المسرح الملحمي، أو لنقل، المسرح الذي **يحتوي على لحظات ملحمية بالحدّ الأدنى – موجود منذ القرون الوسطى** (بالنسبة إلى مسرح الأسرار، ومشاهده المتزامنة). فجوقة التراجيديا اليونانية التي اضمحلّت، شيئاً فشيئاً، تُظهر أن المسرح كان في الأساس يقوم بسرد الفعل الدرامي بدلاً من تجسيده وتصويره مذ كان هناك ممثلون «بصفة الأبطال». كذلك فإن المقدمات، والوقفات، والخواتيم، وقصص السرد عند حامل الرسائل، هي بقايا من المسرح الملحمي في الشكل الدرامي، وهي وسائل تجعلك تحزر من هو المتكلّم وإلى من يوجه كلامه. كثيرون هم الكتّاب الذين كانوا قبل المسرح الملحمي البريختي يقومون بنزع فتيل الصاعق الدرامي من خلال مشاهد السرد وتدخّل الراوي أو الرسول أو المعلن كلوديل أو من «مدير المسرح» **فاوست** لغوته. ففي مسرحية *Woyzeck* لبوشنر يقصّ علينا، الكاتب من خلال عدة لوحات قصيرة، الحياة المرتهنة لرجل دفعته الظروف إلى الجريمة. وفي مسرحية *Peer Gynt* لـ إبسن يصف لنا الطريق الشعرية للبطل عبر الأماكن والأزمنة. وكذلك فيلدر يستحضر لنا وجبات طعام عيد الميلاد التي تسلّط الضوء على حياة الأجيال المتلاحقة *The Long Christmas Diner*.

هذه الاختبارات جميعها اختارت أن تروي لنا الأحداث عوض تمثيلها: حيث الدياجيسية (diégésis) **تحلّ محل المحاكاة، وحيث** الممثّلون يعرضون الأحداث عوضاً من جعلها درامية (كما لدى بريخت حيث قام الشاهد على الحادث في الطريق بوصف ما حصل بطريقة إيمائية ولفظية). فالمهرب في الدراما معروف مسبقاً، فالتوقفات المتكرّرة (أصوات وتعليقات وجوقة) تمنع تنامي التوتر. كما أن أداء الممثلين يتضاعف أيضاً هذا الإحساس **بالمسافة، والقصة، والحياد السردي.**

ويبدو المسرح الملحمي في تفاعل ضدّ سهولة المسرحية المتقنة جيداً وضد الانبهار الشافي للجمهور. فهو لم يُنشئ حتى الآن إلّا التعارض الأفلاطوني بين المحاكاة والسرد وهي تتطابق تماماً مع التعارض النظري لأن المحاكاة ليست مطلقاً عرضاً مباشراً للأشياء: فهي تضع موضع التنفيذ عدة مؤشرات وإشارات حيث تكون القراءة ذات الوجهة الواحدة والموقتة لا غنى عنها في فهم المعنى، بطريقة لا يستطيع التقليد المباشر والدرامي الهروب من عمليّة قص الحكاية، بحيث إن كل أداء درامي يستلزم وجود عملية سرد للمشهد.

يلتزم المسرح الملحمي باستعادة وإبراز تدخل الرأي، وهذا يعني أن ثمّة وجهة نظر جديدة حول الحكاية كما حول الإخراج. لذلك فهو يستعين بأصحاب المواهب، من المؤلف (للدراماتورجيا) والروائي ومصمّم التخيّلي المشهدي (المُخرج) والممثّل الذي يبني دوره خطاباً بخطاب وحركة بحركة.

كما أنّه لا يوجد مسرح درامي و«عاطفي – انفعالي» خالص، كذلك لا يوجد مسرح ملحمي خالص. وقد انتهى بريخت أيضاً بالحديث عن المسرح الجدلي الذي يدير التناقض ما بين الأداء أي (العرض) والحياة أي المماهاة والتماثل. وبهذا يكون المسرح

الملحمي قد فقد ميزته الثورية والمضادة للمسرح بشكل صريح، ليصبح حالة فريدة ومنهجيّة من العرض المسرحي.

📖 Kesting, 1959; Theaterarbeit, 1961; Piscator, 1962; Rülicke-Weiler, 1968; R. Grimm, 1971; Klotz, 1976; Knopf, 1980.

تملحم المسرح
ÉPISATION DU THÉÂTRE

(من الألمانية: Episierung)

بالإنجليزية: *Epic Treatment of Drama*؛ بالألمانية: *Episierung des Dramas*؛ بالإسبانية: *epización del teatro*.

كان المسرح قد توجّه منذ نهاية القرن التاسع عشر إلى دمج العناصر الملحمية في بنيته الدرامية: السرد، وكبت التوتر، وقطع الوهم والأخذ بكلام الراوي، والمشاهد الجماعية، وتدخّل الجوقة، والنصوص المسلّمة كما في الرواية التاريخية، وعرض الصور والتسجيلات، والأغاني وتدخلات السارد، وتغيير الديكور على مرأى من الجمهور، وتسليط الضوء المشهدي على حركيّة مشهد معين.

هذا التحرك باتجاه «التملحم» (أو الخروج من الدراما) الذي يمكن بالفعل لمسه في عدة مشاهد من شيكسبير أو من فاوست (Goetz von Berlichingen, *Faust* II)، قد ازدادت وتيرته في القرن التاسع عشر مع Le Théâtre dans un fauteuil موسّيه وهيغو واللوحات الجدارية التاريخية لغراب (Grabbe) وبوشنر. وقد بلغ ذروته مع المسرح الملحمي أو الوثائقي الحديث (بريخت). وتتعدد التفسيرات المحتملة حول الظاهرة التي قادها المنظرون هيغل (1832) وسزوندي (1956) ولوكاش: (Lukács, 1965). وقد انتهت إلى إنهاء البطولية الذاتية الشخصانية والقتال في معركة انفرادية. وبنظرهم فإذا أراد المؤلف المسرحي إبراز الناحية الاجتماعية بمجملها عليه إدخال صوت معلّق وتعديل الحكاية على شكل بانورامي عام، وهذا يقتضي بشكل أكبر التقنية الروائية عوضاً من الدراماتورجية.

☞ تاريخ، برختي (نسبة لبرخت)، صراع/نزاع، سرد.

المشهد
ÉPISODE

من اليونانية: *epeisodion, entrée*؛ بالإنجليزية: *Episode*؛ بالألمانية: *Episode*؛ بالإسبانية: *episodio*.

1- كانت التراجيديا اليونانية مجزأة إلى مشاهد، وهي عبارة عن أجزاء تتموضع بين الفواصل الغنائية للخورس. والمشاهد هي الأجزاء الحوارية بين الافتتاحية (prologue) والخاتمة (epilogue) (خروج الخورس)، وهي تتكوّن من مقاطع طويلة أو من حوارات شعرية. بيت شعري يُردّ عليه ببيت آخر.

2- إن المشهد في العلم الروائي هو فعل درامي ثانوي مرتبط بشكل غير مباشر بالفعل الدراميّ الأساسي ومكمل له (الاستطراد).

3- أما مشاهد الحكاية في الحبكة فهي الأجزاء المتممة لعمليّة السرد.

📖 (Romilly, 1970).

الفضاء أو الحيّز (في المسرح)
ESPACE (AU THÉÂTRE)

بالإنجليزية: *Space (in the Theatre)*؛ بالألمانية: *Theaterraum*؛ بالإسبانية: *espacio teatral*.

إن مفهوم الحيّز أو الفضاء في النظرية المسرحية كما في العلوم الإنسانية يشكّل

اليوم شيئاً مذهلاً، ويستعمل بعدة أوجه سواء لناحية النص أو لناحية العرض. كما أن تعريف كل حيّز وتمييزه على حدة هو عمل مجهد ومن دون جدوى، ومع ذلك سنستعين ببعض التعريفات على أمل الإيضاح.

1- الحيّز الدرامي

هو الحيّز الدراماتورجي الذي يتحدث عنه النص، وهو حيّز مجرد يقوم القارئ أو المشاهد ببنائه بواسطة الخيال (خلال توظيفه).

2- الحيّز المسرحي*

هو الحيّز الحقيقي للخشبة - المنصّة حيث يتحرّك الممثلون، وينحصرون في الحيز الفعلي من المساحة المسرحية أو يتحركون في وسط الجمهور.

3- الحيّز السينوغرافي

هو الحيّز المسرحي، والمعرّف بشكل أدقّ بالحيّز في الداخل حيث يوجد الممثلون والجمهور خلال العرض. ويتميّز بأنّ الرابط بين الاثنين: العلاقة المسرحية ر. دوران (R. Durand, 1980) والموقع المسرحي. كما يمكننا تخصيص مصطلح حيّز الجمهور للمكان الذي يوجد فيه الجمهور خلال العرض وخلال فترات الاستراحة (أو مباشرة قبل بدء العرض). الحيّز المسرحي إذن هو ناتج من مجموع الحيّزات (بحسب المعاني 1 و2 و4 و5 و6): فهو ينشأ كما لاحظَتْ آن أوبرسفلد «من خلال هندسة ونظرة للعالم (التصويرية) أو لحيّز منحوت بشكل أساسي بأجساد الممثلين» (1981: 85).

4- حيّز اللعب (الحركي)

هو الحيّز المبتدع من قبل الممثل من خلال حضوره وتنقلاته وعلاقته بالمجموعة وتموضعه على خشبة المسرح.

5- الحيّز النصّي

هو الحيّز المعتبر والمعترف بماديته التصويرية والصوتية والخطابية: وهو المساحة التي تودع فيها الحوارات وتوجيهات المؤلف المسرحي. ويتم تكوين الحيّز النصّي عندما يستعمل النص، ليس كحيّز درامي متخيّل من قبل القارئ أو المستمع، بل كمادة خام بتصرف بصر الجمهور وسمعه «كسمة خاصة كما هي الحال عند بوب ويلسون» في إخراج المسرحيات الأخيرة (Mnouchkine par le Théâtre du Soleil) كتكرار منهجي مسرحي (Handke).

6- الحيّز الداخلي

هو الحيّز المسرحي كتجربة لعرض استيهاميّ أو حلم، أو رؤيا خاصة بالمؤلف المسرحي أو بشخصية: كالمكان الذي ابتدعه ر. بلانشون (R. Planchon) لـ آرثر أداموف أو من قبل ف. أدريان لـ أحلام فرانز كافكا (*Rêves de Franz Kafka*) (مسرح الخيال (théâtre de fantasme)).

إنّ طريقة توظيف الفضاء أو الحيّز في الإخراج المسرحي المعاصر تطرقت إليها وعالجتها أنواع الحيّز الستة بالإضافة إلى مقدمات السينوغرافيا، والجهاز المسرحي، والآلة المسرحية، والمسارات، والمنصات، ومسرح الشارع، ومسرح الجمهور الشعبي، والصورة.

الحيّز (الفضاء) الدرامي
ESPACE DRAMATIQUE

بالإنجليزية: *Dramatic Space, Represented Space*؛ بالألمانية: *dramatischer Raum*؛ بالإسبانية: *espacio dramático*.

يتناقض الحيّز الدرامي مع حيّز الأداء (أي

الحيّز المسرحي). ويتميّز الأخير بأنه يرى ويتحقّق في الإخراج المسرحي. أما الأول فهو حيّز يبنى من قبل المشاهد أو القارئ بغية تثبيت إطار تطور الفعل الدرامي والشخصيات: فهو ينتمي إلى النص الدرامي ولا يمكن مشاهدته إلا عندما يبني المشاهد في خياله هذا الحيّز.

1- الحيّز الدراميّ كمساحة محددة في البناء الدرامي

يتم بناء الحيّز الدرامي عندما نشكّل صورة للهيكلية الدرامية لعالم المسرحية: فهذه الصورة مكوّنة من الشخصيات وأفعالها، وعلاقاتها هذه الشخصيات مع مجريات الحدث. (وإذا قمنا برسم العلاقة بين الشخصيات على الورق) ترتسم أمامنا صورة للعالم الدرامي. فهذه الترسيمة الفاعلة تنتظم حول العلاقة بين الفاعل الباحث وغرض البحث. وحول هذين القطبين تدور العوامل الفاعلة الأخرى التي تؤلف مجتمعة البنيان الدرامي الممكن رؤيته في الحيّز الدرامي. وقد لاحظ كل من إ. لوتمان (1973) (I. Lotman) وأوبرسفلد (1977a) بأن هذا الحيّز الدرامي مقسّم بالضرورة إلى مجموعتين أو «جزأين دراميين من الحيّز». فوصفهما لهذا التقسيم ليس إلا كالنزاع بين شخصيتين أو قصتين خياليتين، أو بين فاعل راغب وغرض مرغوب فيه. وهذا شيء جيد بنهاية المطاف، فالصراع بين طرفين يعني وجود حيّزين دراميّين وكل سرد يصبح حينها عبارة عن تركيب للجمل (أي التتابع/ التسلسل الطولي المنطقي!!) (la succession linéaire) المناسب لهذين النموذجين.

لكي يكون هذا التصوّر للحيّز الدرامي مدركاً ومحقّقاً، لا حاجة إلى أية عملية إخراج مسرحي: فقراءة النص تكفي لإعطاء القارئ صورة للفضاء الدرامي. فنحن نقوم ببناء هذا الحيّز من خلال التعليمات والتوجيهات المسرحية التي يدونها المؤلّف المسرحي، (نوع من المخطّط لإخراج مسرحي مسبق) بالإضافة إلى إشارات مكانية وزمانية، في الحوارات (الديكور المحكي). وبالآتي يكون لكل مشاهد الصورة الذاتية الخاصة للحيّز الدرامي، وعندها لا يكون من المستغرب لديه أن ما اختاره المُخرج ليس إلّا احتمالاً واحداً للمكان المشهدي الملموس. لذلك فإنّ الإخراج المسرحي الجيد ليس، كما نظن عادة، وهو إيجاد الملاءمة الأفضل بين الحيّز الدراميّ والحيّز المسرحي (نص وخشبة).

2- بناء الحيّز الدراميّ

الحيّز الدرامي يبقى في حركة دائمة: فهو مرتبط بعلاقات فاعلة يجب بالضرورة أن تتغير إذا كان للمسرحية حد أدنى من الفعل الدرامي. فلا يصبح الحيّز الدرامي ملموساً ومرئياً. إلّا عندما يصور الإخراج المسرحي بعض العلاقات الحيّزية التي يشير إليها النص. بهذا المعنى يمكننا القول بأن الحيّز المسرحي والإخراج هما دائماً، في جزء منهما، خاضعين للبنية والفضاء المسرحي للنص، فمهما كانت عليه إمكانيات المخرج في الإبداع، ومهما سخر من النص المعدّ للإخراج، فلا يمكنه أن يهمل إنكار الفكرة التي يكوّنها عن الحيّز الدراميّ خلال قراءته للنص (النص وخشبة المسرح).

الحيّز الدرامي هو حيّز الخيال (وفي هذا يتطابق مع الحيّز الدرامي بالنسبة للقصيدة أو للرواية ولأي نصّ لغوي آخر)، كما أن بناء الحيز يعتمد على الإرشادات التي يعطينا إيّاها كاتب النص بقدر ما تعتمد على مجهودنا التخيّلي. فنحن نبنيه ونصمّمه كما نريد، حتى لو لم يعرض أو يتم إغفاله في التمثيل الحقيقي للعرض. فهنا تكمن نقطة قوته وكذلك نقطة ضعفه، لإنّه «يتكلّم بشكل أقل إلى العين»

من الحيّز المسرحي الملموس. ومن جهة أخرى فإن الحيّز الدرامي (المرمّز له) والحيّز المسرحي (المدرك حسياً) يتمازجان من دون توقّف في إدراكنا الحسّي، والواحد منهما يساعد الآخر في بناء نفسه، بحيث إنه في لحظة من اللحظات لا يعود بمقدورنا التمييز بين ما يُملى علينا وما نقوم بصنعه بأنفسنا. ففي هذه اللحظة بالذات يتدخّل الخيال المسرحي ذلك لأنّه، هنا بالذات، تكمن طبيعة الخيال: أن يتم إقناعنا بأننا لا نخترع أي شيء، وأن هذه الأوهام الموجودة أمام أعيننا وروحنا هي حقيقة (الإنكار).

3- الرابط بين الحيّز الدراميّ والسينوغرافيا

هذه التركيبة للحيّز الدرامي التي نبنيها عند قراءة النص، تؤثر بدورها في الحيّز المسرحي والسينوغرافيا. وبالآتي، فإنّ حيّزاً درامياً معيناً هو بحاجة، بغية تحقيقه، إلى حيّز مسرحي يخدمه ويمكّنه من تقديم خصوصيته. وهكذا، بالنسبة لبُنية وحيّز دراميين مرتكزين على الصراع والمواجهة، فمن الضروري استعمال حيّز ينمّي هذا التناقض.

وهنا ينشأ السؤال الدائم عن الأسبقية بين السينوغرافيا والدراماتورجيا (البنية الدرامية). فبطبيعة الحال إن الواحدة تحدّد الأخرى، ولكن بالدرجة الأولى، وبحسب الأدلة جميعها، يأتي التصوّر الدراماتورجي، أي السؤال الأيديولوجي عن الصراع البشري ومحرك الفعل الدرامي... إلخ. وبالآتي، وبشكل حصري، فإنّ المسرح يختار نوع الحيّز المسرحي والدراماتورجي الذي يتناسب بالشكل الأفضل مع الرؤيا الدراماتورجية والفلسفية. ففي نهاية المطاف ليست الخشبة سوى وسيلة وهي ليست قالباً محدداً على مدى الزمن، ويقوم بسن القوانين في أوساط المؤلفين المسرحيين. وإن كان في التاريخ المسرحي من لحظات قامت فيها بعض أنواع السينوغرافيا بمنع التحليل الدراماتورجي، وبالآتي تمثيل الإنسان على المسرح. ولكن السينوغرافيا تنتهي دوماً بالأهمال عندما تقدّم خدمات سيئة، وبالآتي عليها التأقلم مع الحركة الأيديولوجية والدراماتورجية.

🕮 Hintze, 1969; Moles et Rohmer, 1972; Sami-Ali, 1974; Issacharoff, 1981; Jansen, 1984.

حيّز داخلي
ESPACE INTÉRIEUR

🔄 بالإنجليزية: *Interior Space*؛ بالألمانية: *innerer Raum*؛ بالإسبانية: *espacio interior*.

1- المُشاهد

المسرح ظاهرياً هو عبارة عن مكان يدلّ على ما هو خارجي أو مظهري، حيث ندخل في حالة تأمّل لا نُلام عليها، فارضين على أنفسنا الوقوف على مسافة معيّنة؛ فهو، بحسب هيغل، مكان للموضوعية وكذلك مكان للمواجهة بين خشبة المسرح والصالة، وبالآتي، ظاهرياً، هو حيّز خارجي، ومرئي، وموضوعي.

لكن المسرح أيضاً هو المكان الذي فيه يتعيّن على المشاهد أن يعرض (التطهّر، التماهي). «حينها، تحصل عنده حالة من النضج، ويصبح المسرح الحيّز الداخلي امتداداً للذات في تفاعلاتها» (Mannoni, 1969: 181). ولكي يكون هناك مسرح ينبغي وجود عملية تبدأ بالمماهاة والتطهّر: «الاستمتاع الحقيقي بالأثر الشعري ينبع من تحرير أنفسنا من حالات التوتر» (Freud, 1969, vol. 10: 179). «فنكتشف في الشخصية جزءاً مكبوتاً من ذاتنا»، وربما حتى الحقيقة التي يضعها المبدع لنا لكي نستمتع بها، من الآن فصاعداً، بخيالنا الخاص من دون لوم أو خجل، وهذا

الذي يقود إلى هذا النجاح بشكل أساسي (179).

هكذا يتبنّى الحيّز المسرحي المشاهد ذاتها شكلاً ولوناً والذي هو أيضاً في كثير من الأحيان، قليلاً ما يتمثّل (في الطراز الحالي) ولا يأخذ حجمه وماديته إلّا من خلال انعكاس الـ «أنا» الخارجية.

2- المخرج/ المنفذ

يحصل أحياناً أن موضوعية المسرحية أو الانحياز لمصلحة الإخراج، يفترض أن يظهر حيّزاً داخلياً يعود غالباً إلى حلم شخصية واستيهاماتها وخيالها.

فالحيّز الداخلي لهذه الشخصية يعود بشكل انتقائي، وبجزء كبير منه، إلى ذلك المنفذ (المحقق). فهو موجود مقابل شخصيته - المؤدية في الحالة «المطمئنة» نفسها حيث المشاهد يتأمّل بكل سرور الذات واستيهامات الشخصيات الموجودة على خشبة المسرح: فهو يتحكّم ويتأمّل في جزء من ذاته الحميمة تحت ملامح شخص آخر. وجزء مهم من المتصوّر المسرحي هو كذلك بشكل مباشر منبثق من اللاوعي لمخرج من طريق اللاوعي الخيالي للشخصية. فالمقاطع الحالمة هي في معظم الأحيان «الأقواس» في العرض: فهي تؤدّى بشكل مختلف عن المشاهد الحقيقية (الموسيقى والبيئة غير المحققة). فمثلاً بلانشون يذرّ أوصافه الأنيقة لـ *Folies bour-geoises* كجزر من أحلام ذات صور سوريالية (لصق، وتوحيد الأغراض الانتقائية، والمادة والإيقاع الحركي المختلف) تحتل المركز الأول. وهذه المعترضات الحلمية تأتي في لحظة تكون فيها الفكرة الكلامية المنشأ وغير الكافية لتصوير العمل الخيالي، وحيث تعطي الصورة الحلمية شكلاً متقارباً وفكرة مشهدية عن عمل اللاوعي. وعمل اللاوعي هذا يحمل في ذاته صوراً ترفض تجاهلها الأوصاف الخطابية جميعها. وهذه التقنية في الإخراج المسرحي لعناصر اللاوعي، أو الحلم، أو الاستيهام، تستعمل بشكل متكرر في مسرح الصور، من دون نص طاغ بشكل كبير مما يتطلّب ضرب الأمثلة الدقيقة. لذلك فهي من المفترض أن تستعمل بدراية في الاتجاهات جميعها من قبل المخرج. (من هنا بعض البراعة والجمالية على حساب التقرّب المعقد). ولكنها موجودة في أنواع عمليات الإخراج المسرحي جميعها، لأن لا شيء في النص يفرض بشكل مسبق «رؤياه» لنوع محدد، فالمخرج ومصمم الديكور يملكان الحرية في تصنيع المشهدية التي يرغبانها. فبطريقة أو بأخرى، فإنه في التمثيليات الواقعية والطبيعية الأكثر إيحاء للقيام بالمراقبة لدى المخرج لهذا الخروج اللاطوعي للخيال الخلاق. وذلك لأنه في اللحظة التي يحطاط فيها عدم خيانة نفسه، لا يعرض شيئاً يبدو من وجهة نظره، ويخاطر بشكل أكبر تاركاً نفسة يتعرّق ويتمرّغ مع لاوعيه. وما يثير التعجّب، أنه لا يوجد مسرح استيهامي، إلّا حيث لا نشتبه به أبداً، وحيث لا نسعى إلى تجسيده. فلهذا نجد أن أعمال الإخراج الأكثر غنى بهذا الخصوص هي التي تعير المقادير بشكل دقيق، بين الحقيقة والفنتازيا، والاستيهام. (الأعمال الخاصة بكل من تشيخوف، إبسن، ستريندبرغ، بريخت: فَـ «لافودان» (Lavaudant)، وحتى بريخت في «بونتيلا وتابعه ماتي» أو أدريان «في رجل برجل» الذين قاموا بإخراجها)، يتقلبون بين الأسلوبين (واقعي خيالي) وتقود بشكل رائع إلى الولادة المشهدية للحياة الداخلية المكبوتة.

3- الممثّل

في النهاية، جميع هذه الحيّزات المكشوف عنها على خشبة المسرح تمرّ عبر جسد

الممثل. فخلال عرض صورة عن شخصيته، معطياً إمكانية رؤية غير المرئي من وعيه، لا يتوانى أبداً عن إبراز أعماق نفسه. فنحن نعلم جيداً كيف أن غروتوفسكي (1971) أو بروك (1986) استطعنا الاستفادة من هذه «التعرية» للممثل أمام الجمهور بغية إغناء العلاقة المسرحية ومعرفة الذات. فهذا التمظهر من الداخل إلى الخارج للحيّز الداخلي، هو هوس حقيقي للأبحاث الحالية حول الممثل، تسير جنباً إلى جنب مع الأبحاث حول الفضاء المسرحي.

📖 Jamati, 1952; Langer, 1953; Bachelard, 1957; Derrida, 1967: 253-340; Green, 1969; Dorfles, 1974; Benmussa, 1974, 1977; Le Galliot, 1977; Pierron, 1980; Finter, 1990.

حيّز اللّعب (أو الحركيّ)
ESPACE LUDIQUE (OU GESTUEL)

بالإنجليزية: *Ludic (or Gestural) Space*؛ بالألمانية: *gestischer Raum*؛ بالإسبانية: *espacio lúdico (o gestual)*.

هو الحيّز الذي يوجده التطوّر الحركي للممثلين. فهم من خلال أفعالهم وعلاقاتهم المتواترة وارتجالهم الحر في التمثيل أو تقيدهم في الحد الأدنى من المساحة المطلوبة، يقومون برسم الحدود الدقيقة لمناطق سيطرتهم الفردية أو الجماعية. ويتم تنظيم الحيّز انطلاقاً منهم، كما لو أنها حول محور، والذي يغيّر موقعه بدوره عندما يقتضي الفعل الدرامي ذلك.

يُبنى هذا النوع من الحيّز انطلاقاً من التمثيل: فهو في حركة مستمرة، والحدود قابلة للتمدّد ولا يمكن التنبؤ بها، بينما الحيّز المسرحي، في حين يبدو هائل الحجم، يبقى محدوداً بالبنية السينوغرافية للصالة. وأكثر من امتداد الحيّز المسرحي، فإنّ الحيّز الحركي، يبقى في جهوزية لجميع الفرضيات والتلاعبات المتحكمة: فهي ليست حيّزاً واقعياً - بل أداة مسرحية في متناول الممثل والمخرج. وكل عرض هو، في هذا السياق، يعني المسرح الذي يتضمن حركتين مزدوجتين في التوسع والضبط الحيزي: فالحيّز المسرحي يعطي الإطار العام، الذي لديه القدرة على الإحاطة أو حتى إلغاء كل عنصر قد يطرأ عليه. أما الحيّز الحركي فهو، بعكس ذلك، يتمدّد ويتوسع ويملأ الفضاء المحيط، على الأقل، عندما يكون مستخدماً بشكل جيد. فالتناغم في هذه الحركات الحيّزية المتعاكسة يخلق الانطباع بأداء يستخدم بأفضل شكل احتمالات الصالة. كما أن حيّز الحركيّة هو أيضاً الطريقة التي يتصرّف بها جسد الممثّل في الفضاء: مشدوداً إلى الأعلى أو إلى الأسفل، recroquevillé أو مسترخياً، أو ممدداً بتوسّع أو منطوياً على نفسه.

حيّز مسرحي
ESPACE SCÉNIQUE

بالإنجليزية: *Stage Space*؛ بالألمانية: *Bühnenraum*؛ بالإسبانية: *espacio escénico*.

هو الحيّز الذي يدركه الجمهور بشكل ملموس على خشبة أو خشبات المسارح، أو أيضاً على جميع المنصات الصغيرة ومن مختلف السينوغرافيات الممكن تخيّلها. وهو بهذا المعنى، ما نقصد ب «خشبة» المسرح. فالحيّز المسرحي معطى لنا، هنا والآن من العرض، بفضل الممثّلين بحيث ترسم تطورات حركيّتهم حدودَ هذا الحيّز المسرحي.

1- حدود وأشكال

غالباً ما تحقّقَ العرض المسرحي في حيّز محدد بالفاصل بين النظر (نظر الجمهور) والغرض المنظور إليه (خشبة المسرح). وهذا الحدّ بين الأداء واللاأداء تحدّده نوعية العروض وخشبات المسرح؛ وبمجرد أن يعبر المشاهد عتبة المسرح يتجرّد من دوره من مشاهد إلى مشارك في حدث لم يعد حينها مسرحاً، بل يصبح لَعِباً دراميّاً أو هابيننغ، وحينئذٍ يتداخل الحيّز المسرحي مع الحيّز الاجتماعي. عدا هذا التجاوز يبقى الحيّز المسرحي دائماً غير منتهك مهما كان تصوّره وتحولاته.

ينتظم الحيّز المشهدي بعلاقة متقاربة مع الحيّز المسرحي (ذلك الخاص بالمكان والمبنى والصالة). وقد عرف جميع الأشكال وجميع العلاقات مع حيّز المشاهدين. فإذا أقررنا بالأصل الطقوسي للمسرح، مثل مشاركة مجموعة معيّنة في احتفال أو طقس من الطقوس، ثم في عمل درامي «طقسي»، ترسم الدائرة المكان الأساسي ولا تطلب خشبة المسرح زاوية رؤية (شعاع انفتاح) أو مسافة خاصة. فالدائرة التي يستوحي المسرح الإغريقي منها المبنيّ وفي الوقت نفسه المنحوت بشكل طبيعي إلى جانب تلة، تعود بعد ذلك في كل مكان حيث المشاركة لا تقتصر على المشاهدة الخارجية للحدث فقط. عندها تصبح الزاوية والشعاع البصري، اللذان يربطان بين عين وخشبة مسرح، الرابط بين الجمهور وخشبة المسرح. وفي خشبة المسرح الإيطالية يكون الممثلون والأحداث محصورين بمواجهة صندوق مفتوح من الجهة الأمامية لنظر الجمهور وللأمير بحيث يكون موضع السمع والمشاهدة متميزاً. وسيقوم هذا النوع من خشبة المسرح بتنظيم الحيّز بحسب مبدأ المسافة، والتزاوي، فضبط الفضاء بمكعّب يدل على الكون بأكمله من خلال الأداء جنباً إلى جنب مع التمثيل المباشر والوهم.

هذا الاندماج بين المبدأين - الدائرة والخط، وجوقة المحتفلين وعين السيد - ينتج جميع أنواع المشاهد والعلاقات في المسرح: إن تاريخ المسرح قد اختبرها من دون أن يفرض صيغة جازمة، لأن تمثيل الواقع وتصويره يخضع لمتغيّرات غير منقطعة تؤثر حتى في الكتابة وبنية النص الدرامي.

2- تبعيّة واستقلال الحيّز المسرحي

يُحدّد الحيّز المسرحي، من جهة من قِبل شكل السينوغرافيا ومن قِبل التصوّر الذي كوّنه المخرج عند قراءته للحيّز الدرامي؛ ولكن من جهة أخرى، يمتلك كلٌ من المصمّم السينوغرافي والمخرج هامشاً كبيراً من الحرية لتشكيله على طريقتهما الخاصة. فمن هذه الجدلية بين الحتمية والحرية يولد الحيّز المسرحي للعرض. فلهذا كنا قد لاحظنا أن الحيّز يستعمل كوسيط بين الرؤية الدرامية والتنفيذ المشهدي. «فعلى صعيد الحيّز، حيث يشكّل قسماً كبيراً مما هو غير مذكور في النص تحديداً - أي أنّه منطقة خاوية بشكل خاص - والذي هو تحديداً النقص في النص المسرحي الذي يكون مفصلَ الـ «النص - عرض» (Ubersfeld, 1977a: 153)، ومراجعة جانسن (Jansen, 1984).

3- عملانية الحيّز المسرحي

بفضل خاصية الرمز لديه، يتأرجح الحيّز بشكل متواصل بين الدّال والمدرك، والحيّز المدلول الخارجي الذي يتعيّن على المشاهد العودة إليه بشكل مجرد بغية الولوج إلى الوهم (الحيّز الدرامي). هذا الغموض البنّاء للحيّز المسرحي (يعني الدرامي + المشهدي) يخلق لدى المشاهد رؤية مزدوجة. فنحن لا نستطيع أن نعرف أبداً، بشكل صحيح، إن كان ينبغي علينا اعتبار المشهد حقيقة ملموسة أو كأي مشهد آخر، يعني كتصوّر

كامن في اللاوعي. ففي هذه الحتمية الأخيرة، من الممكن قراءة المشهد كمجموعة صور **بلاغية تبحث عن معنى عميق لها (البلاغة).** وما يتمّ تصويره على خشبة المسرح ليس حالة لحقيقة أخرى غير مصورة، أو بالأحرى غير قابلة للتصوير: فهذه الحقيقة كما يتصورها المراقب **أيضاً تُعرض** بمجرد رسمها من قِبل المخرج في المكان المشهدي وبحضور الممثلين. فتشكيل خشبة المسرح، هو استخدام صورة من البلاغة بغية القيام بعمليّ **تجاوز لعنصر معيّن - الحيّز الملموس - إلى عنصر آخر - الحيّز المتخيّل،** والذي هو خارج خشبة المسرح وخارج الحيّز الدرامي. **صورتان تتلاءمان مع جسر عبور إلى غير المنظور: الاستعارة والكناية. فالأولى تحوّل** موضوعها من خلال التشابه/ عدم التشابه، والثانية من خلال الارتباط المكاني. **فهاتان** التوليفتان، بحسب ما برهن جاكوبسون (1963)، تأتيان على رأس أي معنى دلالي، أو أيّة سوسيولوجية، وتعطيان المفتاح لجميع التشكيلات المشهدية: لجهة طبيعتها، وسهولة ترميزها للواقع، وتحكّمها في الحيّز (النصّي المسرحي).

4- تصنيف وخصائص الفضاءات المسرحيّة

لكل جماليّة تصوّر خاص للحيّز، بحيث يكونُ تفحُّص هذا الحيّز كافٍ لوضع تصنيف معيّن للدراماتورجيات (cf. Klotz, 1960; Hintze, 1969):

أ- الفضاء التراجيدي الكلاسيكي يلمع بحكم غيابه: هو مكان محايد، للمرور، لا يعطي أيّة خصائص للوسط، البيئي، ولكنّه يمنح دعماً عقلياً وأخلاقياً للشخصية. فهو المكان المجرّد والرمزي من رقعة اللعبة: كل شيء فيه له دلالة بحسب اختلافه، وكل تصنيف للخانات لا حاجة له.

ب- الفضاء الرومنسي يرزح وينوء في كثير من الأحيان في البريق المبهر، وفي الألوان المحلية، **وفي** الآثار «الشخصيّة» المسؤولة عن الإيحاء في صنع عوالم رائعة.

ج- الفضاء الطبيعي يحاكي في الحد **الأقصى العالم الذي يصوره. فحقيقته المادية** - من بنية تحتية اقتصادية، ووراثية، وتاريخانية **- تتركز في وسط بيئة تطبِقُ على شخصيّتها.**

د- الفضاء الرمزي، بعكس ذلك، **يفقد المكان ماديته، ويؤسلبه إلى عالم ذاتي أو أحلامي خاضع لمنطق مختلف** (cf. Strindberg, Claudel, les projets scénographiques d'Appia ou Craig). **فهو يخسر جميع خصائصه لمصلحة توليفة من** الفنون المشهدية، وجو شامل من الخيال (Gesamtkunstwerk).

هـ- الفضاء التعبيري «يتنمذج» بالأماكن الرمزية (السجن، والطريق، والمنفى، والمدينة...) وهو شاهد على الأزمة العميقة التي تمزّق الوعي الأيديولوجي والجمالي.

الفضاء في المسرح المعاصر هو موضوع رهان لكثير من الاختبارات لكي يتمّ اختصاره إلى بعض من الخصائص. فكل دراماتورجيا، كما أن كل عرض، يكون موضوع تحليل حيّزي، وعملية إعادة تفحّص سير عمله. فالحيّز لم يعد مدركاً كقوقعة تحتوي بداخلها على بعض الترتيبات المسموح بها، بل كعنصر دينامي لكامل التصور الدراماتورجي. فهو بالآتي يتوقف عن كونه مسألة غلاف ليصبح المكان المرئي من عمليّة التصنيع ومن عمليّة وتشكيل وإظهار المعنى.

📖 Brook, 1968; Bablet, 1972, 1975; Hays, 1977, 1981; Banu et Ubersfeld, 1980; Carlson, 1989; Regy, 1991; Boucris, 1993; Pavis, 1996 a.

الحيّز النصّي
ESPACE TEXTUEL

🔄 بالإنجليزية: *Textual Space*؛ بالألمانية: *Textraum*؛ بالإسبانية: *espacio textual*.

1- لا يجب تشبيه الحيّز النصّي بالإرشادات المكانية - الزمانية المتضمنة في النص الدرامي: فكل نصّ يتكلم عن العالم (يصوّر واقعاً معيناً)، وكذلك النص الدرامي **يحتوي على تعابير من هذا النوع عن الحيّز** (مثلاً ظروف المكان، ومغيّرات المواقع، والضمائر) التي تربط جميع الألفاظ البيانية المعروضة، الدّالة على مكانه وزمانه. لذلك **فإن الإرشادات المكانية - الزمانية ليست** حكراً على المسرح، بل هي موجودة في تصميم المحتوى، وفي النصوص البيانيّة.

2- وبخلاف ذلك، حين نتكلّم هنا، عن الحيّز النصّي، فهو ليس إلّا داخل الألفاظ البيانية في النص، وفي طريقة بسط ونشر الجمل والخطابات والحوارات في مكان ما. هذا البعد المرئي من الخطاب هو - أو يمكن أن يكون - متحوّلاً إلى محسوس في المسرح. فالمتكلمون حاضرون: نحن نعلم من أين يستمدّون خطاباتهم وتبادلهم للكلام في ما بينهم. فالمسرح يضع أمام نظر الجمهور نصوصاً تتجاوب مع بعضها، ولا يمكن فهمها إلا من خلال تفاعل شبه فيزيائي - كيميائي. (حوار تراجيدي شعري: بيت مقابل بيت). وإلى هذا الحد، يكون الحيّز النصّي والهندسة الإيقاعية محسوسين مشهدياً بشكل دائم.

بينما يمكننا إدراج الحيّز بشكل موازٍ في بعض أشكال النسيج النصي، وذلك، بمجرد أن يكون الانتباه منصبّاً لا على ما يسعى الخطاب إلى تشكيله، (والذي يمثله درامياً)، بل على تمثيله وتجسيده في شكل ذي معنى دالّ: فبمجرد أن يكون النص شعرياً بشكل كبيرٍ (مبهم) لدرجة عدم إمكانية تشكيل مرجع له، عندها يكون هناك ميل إلى بلورته وإلى دفع نفسه نحو الجمود. وهكذا تكون *Les Burgraves* لفيكتور هوغو، من أولى المحاولات لشدّ انتباه المشاهد إلى مادية «الحيزية» **للأبيات الشعرية الملقاة. فتكرار العبارات أو** المقاطع تنتج التأثير نفسه: من دون فهم للنص أو للفكرة من وراء التكرار، يكون المشاهد حساساً لعرض بياني لعدد من الكلمات أو **الجمل. (انظر لدى ر. فورمان وج. شتاين** (G. Stein) **أو لدى روبرت ويلسون في:** *A letter to Queen Victoria* **أو في** *I was sitting on my Pation* **حيث يقرأ النص مرتين ومن قبل ممثلين، من دون زيادة على المعلومات مما** يقوّي ويعزّز صورة النص المعروض).

✍ خطاب، نص ومشهد، إيقاع.

📖 Pavis, 1984 b; Ryngaert, 1984.

جوهر المسرح
ESSENCE DU THÉÂTRE

🔄 بالإنجليزية: *Essence of the Theatre*؛ بالألمانية: *wesen des Theaters*؛ بالإسبانية: *esencia del teatro*.

1- البحث - شبه الأسطوري - عن جوهر، أو عن الخصوصية المسرحيّة، يستحوذ دائماً على الفكر النقدي. فغوييه، خلال مراجعته للفلسفات غير المعدودة عن الفن المسرحي، يشير على سبيل المثال إلى أن الطريقة الاستقرائية المنطلقة من مجموعة الأعمال تحاول أن تكتشف، «من خلال الاختلافات شبه مادة جوهرية من شأنها أن تطرح سبب وجودها، راسمة هيكلية أساسية للعمل المسرحي» (1972: 1063). وهو يرى أن مبدأ الاقتصاد والتناسق أو التناغم هو القاعدة الجوهرية للعمل المسرحي (1063).

2- أما والحالة هذه، فإنّ المفهوم الأساسي لجوهر المسرح، ليس سوى خيار جمالي وأيديولوجي من بين عدة خيارات أخرى. فهو يقوم بتجريد النسبية التاريخية والثقافية التي تكون منشغلة باكتشاف جوهر إنساني بشكل جامع. فالحاجات الأنثروبولوجية الراسخة بشكل عميق في الإنسان (ذوق الأداء والتحوّل والطقوسية... إلخ) هل هي كافية حقاً لكي تفسّر الديمومة والتنوّع في المؤسسات المسرحية في التطوّر التاريخي والثقافي؟ **كذلك، فالدراسات التي لا يمكن تعدادها عن** نشأة الطقوسية أو الاحتفالية للمسرح لديها مصطلحات أنثروبولوجية بشكل أكثر منها جمالية. فخلال البحث عن جوهر المسرح، **ننقاد بشكل سريع إلى النظر بعين النسبية،** والغربية الأوروبية، وإلى توسيع مفهوم المسرح والممارسة الاستعراضية، التي من أجلها نبقى بحاجة إلى ابتداع إثنوسينولوجيا خاصة بها تتنبه إلى الأوضاع المحلية لجميع العروض والأداءات الثقافية أو المسرح، وبالمعنى الغربي، هو ليس إلا تطبيقاً وممارسة بين تطبيقات أخرى لا يمكن تعدادها.

☞ نظرية المسرح، إخراج، جمالية مسرحية، أنثروبولوجيا مسرحية كتاب فن الشعر لأرسطو، (بيبليوغرافيا).

📖 Nietzsche, 1872; Appia, 1921; Bentley, 1957; Gouhier, 1957, 1968, 1972; Artaud, 1964 a; Schechner, 1977; Barba et Savarese, 1985.

جمالية مسرحية

ESTHÉTIQUE THÉÂTRALE

بالإنجليزية: *Aesthetics of Drama*؛ بالألمانية: *Theaterästhetik*؛ بالإسبانية: *estética teatral*.

الجمالية، أو علم الجمال وفلسفة الفنون الجميلة، هي نظرية عامة تتجاوز الآثار الخاصة وتتعلق بتعريف المعايير اللازمة للحكم بطريقة فنيّة، وبردة فعل على الرابط بين العمل الفني والواقع. فهي بذلك تنقاد إلى تحديد مبدأ الاختبار الجمالي: ومن أين تأتي متعة التأمل فيه، والتطهّر، والتراجيديا والكوميديا؟ **وكيف يمكن إدراك العرض جمالياً لا وفقاً** لمعيار الحقيقة والصدق والواقعية؟

فالجمالية المسرحية (أو الشعرية) تقوم بصياغة قوانين تركيبة توليفية وطريقة للعمل **في النص على خشبة المسرح وتجعل النظام** المسرحي متكاملاً ضمن مجموعة أوسع: النوع، ونظرية الأدب، ونظام الفنون الجميلة، والخانة (أو الفئة)، والمسرحية أو الدرامية، **ونظرية الجمال، وفلسفة المعرفة.**

1- المعيارية الجمالية

تقيس النص أو المسرحية وتتفحصهما بحسب معايير الذوق الخاصة بحقبة معينة (حتى لو كانت مشمولة في نظرية عامة للفنون من قبل خبير جمالي). هذا النوع من الجمالية ينبع من تعريف هو بالأساس من جوهر المسرح، ويحكم على موضوعه بحسب تطابقه مع النموذج الأولي، أو كما في نظريات التلقّي، بحسب البعد في الأسلوب للأثر الفني وتمحيصه مع المعيار والأفق المنظور. فالمعيارية الجماليّة تلغي بالضرورة بعض أنواع الأعمال: فمن خلال تمييز النوع المسرحي وتصنيفه كمكان للصراع، تكون قد ألغت مباشرة المسرح الملحمي. فكل عصر تاريخي تسوده مجموعة من تلك المعايير، وتنشئ فكرة مختلفة عما هو «محتمل الوقوع» وعن اللياقات، والإمكانيات الأخلاقية أو الأيديولوجية للمسرح (نظرية الوحدات الثلاث، وخليط الأنواع، والمسرح الكلي). كما تقوم الجماليّة بصياغة حكم تقييمي على الأثر الفني ساعيةً إلى تأسيسه على معايير واضحة.

2- الجماليّة الوصفيّة (أو البنيوية)

وهي تكتفي بوصف الأشكال المسرحية، وإدراجها وتصنيفها بحسب معايير مختلفة. وهذه المعايير ترمي إلى تحويلها إلى أهداف: افتتاح الفعل الدرامي واختتامه، وتكوين خشبة المسرح، وطريقة التلقّي... إلخ. وبالرغم من ذلك يبقى من الصعب صياغة لغة للنص ولخشبة المسرح وتثبيتها على أسس متينة. فحينها لن يكون مستطاعاً دمج الجمال المسرحي ضمن نظرية شاملة للخطاب أو ضمن سيميائية شاملة. كما تنقسم الجمالية إلى دراسة لآليات إنتاج النص والعرض (poiesis)، ودراسة لنشاطات التلقي من قبل المشاهد (aisthesis)، ودراسة لتبادل المشاعر المتماهية أو التباعد (catharsis) (Jauss, 1977)، وحتى لو توصلنا إلى اعتبارها مواد موضع جدل (Pavis, 1983 a).

3- جماليّة الإنتاج والتلقّي

إنّها تسمح بإعادة صياغة ثنائية معيارية/ وصفية. فجمالية الإنتاج تعدّد العوامل التي تفسّر تكوين النص (أسباب تاريخية، وأيديولوجية، وعامة) وطريقة عمل خشبة المسرح (الشروط المادية للعمل للعرض لتقنيات الممثلين). واندماج الإنتاج مع مجموعة ظروف تؤثر في تكوين النص الممثل. إن جمالية التلقّي تقع على نقيض ذلك في الطرف الآخر من السلسلة، وتدرس وجهة نظر المشاهد والعوامل التي أدّت إلى تلقيه بطريقة صحيحة أو خاطئة، وفق توقعه الثقافي والأيديولوجي، وسلسلة الأعمال التي سبقت هذا النص وهذه المسرحية، وطريقة الإدراك، بصورة متباعدة أو انفعالية، والرابط بين العالم الخيالي والعوالم الحقيقية للحقبة التي يجري تمثيلها كما المشاهد.

4- الجماليّة والدراماتورجيا

هذان المفهومان يتقاطعان، في جزء كبير منهما، لأنّهما يعيران الاهتمام لمفصلي أيديولوجية أو لرؤية للعالم ولتقنية أدبية أو مسرحية. فالسيميولوجيا تهتم بطريقة العمل الداخلية للعرض من دون الحكم المسبق على مكانها ضمن جمالية معيارية دقيقة، فهي تعير الجمالية بعض طرقها: البحث عن الوحدات، والتبادل، والروابط في الأنظمة المسرحية وإنتاج المؤثّرات.

☞ مسرحة، خصوصية المسرح، إخراج، جوهر المسرح، خبرة جمالية.

Hegel, 1832 ; Zich, 1931 ; Veinstein, 🕮 1955; Gouhier, 1958; *Revue d'esthÉtique*, 1960; Souriau, 1960; Aslan, 1963; Adorno, 1974; Borie, de Rougemont, Scherer, 1982; Carlson, 1984.

الجمالية*
ESTHÉTISME

بالإنجليزية: *Aestheticism*؛ بالألمانية: *Ästhetizismus*؛ بالإسبانية: *esteticismo*.

إن صفة الجمالية التي تكون عادة حكماً جمالياً أو انتقاداً، ينطبق على عنصر من عناصر الإخراج:

- تصرّ على البعد الجمالي الصرف (لا على المدلول الأيديولوجي) للإخراج المسرحي، بحثاً عن الجمال الشكلي الوحيد.

- تبحث عن الفن للفن وتبشّر باستقلالية العمل الفني (Adorno, 1974)، (هذا الموقف عرضة للنقد من وجهة نظر سياسية كفاقد للالتزام).

- لا تندمج بوضوح في النظام الشامل للإخراج المسرحي: بحيث إن الأزياء الغنية جداً، كما يبرهن بارت بشكل جيد، يمكن أن تكون ضحية «المرض الجمالي، والتضخيم لجمال شكلي بما دون التناسب مع العرض» (1964: 55).

الدراما الإثنية (الإثنودراما)
ETHNODRAME

بالإنجليزية: *Ethnodrama*؛ بالألمانية: *Ethnodrama*؛ بالإسبانية: *ethnodrama*.

وهو مصطلح أوجده بعض الإثنولوجيين والإثنوسينولوجيين، لوصف مظهر يتعلّق في الوقت نفسه بالدين والطقوس والمسرح. فهذه المظاهر ترى أن مصدر المسرح هو الاحتفالات المسرحية، سواء أكان الوضع يتعلق بالتراجيديا الإغريقية والـ "Nô" الياباني أم الـ «Vadou» الهاييتي. وإن مفهوم الدراما الإثنية يرجّح بأنّه صِيغ من قِبل عالم النفس (L. Mars) الذي عمّده بالآتي قائلاً «هذه الظاهرة الأصل التي هي في الوقت نفسه دين ودراما (و) هي في أصل المسرح والدين الشعبي للكثير من الشعوب» (*Revue de psychologie des peuples*, 1962, no. 1, p. 21).

Lorelle, 1962, 1974, 1991, *in*: Corvin, 1991.

علم المسرح الإثني (الإثنوسينولوجيا)
ETHNOSCÉNOLOGIE

بالإنجليزية: *Ethnoscenology*؛ بالألمانية: *Ethnoszenologie*؛ بالإسبانية: *etnoescenología*.

هو لفظ مستحدث من قِبل ج. م. براديه (1996) ينطبق على مفهوم نظام انضباط جديد: فالإثنوسينولوجيا توسّع دراسة المسرح الغربي إلى تطبيقات استعراضية للعالم بأكمله، وبالأخص تلك المتعلقة بالطقس، والاحتفال، والعروض الثقافية (ممارسات ثقافية) من دون أن يضفي على تلك الممارسات صفة المرئية الأورو - مركزية. «فهي الدراسة في الثقافات المختلفة، والتطبيقات، والتصرّفات الإنسانية الاستعراضية المنظمة- PCHSO» (1985: 47).

والصعوبة الأساسية تكمن في معرفة استعمال الإثنولوجيا والأنثروبولوجيا الثقافية بطريقة مرنة على مواضيع لا تكون استعارية (مثل تلك العائدة لمسرحة الحياة اليومية أو للحياة الاجتماعية) ولا هي مجالات مفتوحة على اللانهاية مثل بعض الأنواع: الألعاب، والرياضة، والطقوس والاحتفالات...

فمفهوم العرض «المرئي» (Spectaculum)، والذي يسند إلى صورة (Speculum) ومفهوم الأداء (عمل منجز) ينتميان إلى عالمين (معرفيين) غير متجانسين، بحيث يشكّلان رؤيتين لموضوع واحد: وعلى الإثنوسينولوجيا التوفيق بينهما بغية إمكانية البدء بدراستهما، وتفادي انحراف الإثنوسينولوجيا إلى ما لا نهاية النشاطات البشرية، ونقترح اختيار الاهتمام بالظواهر التي تنطوي على المعايير الآتية: الإخراجية الجماليّة لحدث معيّن، والوظائفية، ومتعة التمثيل، ومجانية الفعل الدرامي.

Pronko, 1967; Banham, 1988; Pavis, 1990, 1992, 1996 b; Balme, 1995.

دراسات مسرحية
ÉTUDES THÉÂTRALES

بالإنجليزية: *Theatre Studies*؛ بالألمانية: *Theaterwissenschaft*؛ بالإسبانية: *estudios Teatrales*.

الدراسات المسرحية - هذا المصطلح الذي من الممكن أن يكون الأقل سوءاً على الإطلاق - تؤكد بادئ ذي بدء بأنّها ضد الأسلوب الأدبي (وبالآتي ضد الدراما المكتوبة) لتطرح اختلافاتها الجذرية: انتماؤها إلى عالم خشبة المسرح، وفنون العرض. فهدفها ليس بالآتي - أو ليس ببساطة - النص

الدرامي، بل جميع الممارسات الفنية التي من الممكن أن تدخل في الاستعمال لخشبة المسرح وللممثل، وبعبارة أخرى جميع الفنون وجميع التقنيات المتاحة لحقبة معينة. كما أن الذي يجب إضافته هو ما تحدده الإثنولوجيا بال «ممارسة التطبيقية الاستعراضية» في جميع السياقات الثقافية الممكنة.

1- أهداف الدراسات

يمكن للدراسة أن تهدف إلى إعلام القارئ بأحد الجوانب العديدة للإبداع المسرحي. فالخطاب النقدي يتغير من المعلومة الصحفية عن مكان وتاريخ عرض تمثيلي معيّن ليصل إلى دراسة علمية لوجهة من النشاط المسرحي في مجالات متخصصة. ولكنها تطمح في بعض الأحيان إلى نشر القدرات ونقلها وإلى تكوين ممثلين، أو سينوغرافيين، أو تقنيي إضاءة. تؤدي الدراسة إذن إلى معرفة تقنية يمكن للاختصاصي المستقبلي تنفيذها في عمله المحترف. كما أن كل مجال يتفرع منه عدة فروع متخصصة لكل منها إجراءات للتحليل، وطرق تقنية هي بدورها متخصصة جداً. تحضّ الدراسة بهذا الخصوص على ممارسة أحد الاحترافات في المسرح وتشرعها بحسب القدرة على امتلاكها، وإعدادها لعمل تقني أو فني في المستقبل. كما يمكننا أن نتخيّل معارف ومجالات دراسات عديدة بحاجة لتقنيات بغية إنتاج عرض. فالصعوبة لا تكمن في تحديد وتخصص المعرفة، إنما ضمان التجانس بين فرع والآخر والتحضّر لمواجهة المعارف الجزئية وتخصيبها. فلا وجود لأي مكان أو لأي مؤسسة يمكن فيهما دراسة المسرح بشكله الشامل: ففي المدارس الاحترافية، نتعلّم بعض مواد خشبة المسرح كَ (السينوغرافيا، والإضاءة والأزياء)، وفي مدارس الممثلين نتمرّس على واحدة من تقنيات الأداء، وفي كليات الآداب في المدرسة أو في الجامعة نقرأ النصوص المهمة، وفي بعض كليات المسرح في الجامعة نفكر في كيفية إنتاج المعنى من عمل الممثل والإخراج ونتأمل في العلاقة بين النظرية والتطبيق. وما يمكننا الانتظار بحق من خلال الدراسة الجامعية، ليس أبداً العالمية والشمولية لمعرفة ما، بل بالحد الأدنى، الانعكاس «الإبستيمولوجي»** على شروط صلاحية معرفة معينة على هذه أو تلك من مكوّنات العمل الدرامي أو المسرحي وعلى النشاطات المسرحية بجميع أنواعها وأشكالها. فبدل نظرية مضللة موحدة للمسرح، نلجأ إذن إلى إبستيمولوجيا الدراسات المسرحية، التي ترسم إطار المعارف وحدود إدراكنا.

2- الإبستيمولوجيا (فلسفة العلوم)

نجد لدى بعض المسرحيين أحياناً قناعة بأن الفن المسرحي لا يمكن دراسته، وأنه يمكننا تخمين بعض قوانينه فقط، وأن حدس الممثّل أو المخرج يحلّ بشكل أفضل محلّ أية نظرية. فمن بين أنظمة الانضباط الفنّي، وفنون العرض تحديداً، لا يوجد فن محاط بالأسطورية كالمسرح، بحيث إن المقاربة النظرية أو العلمية تنساق غالباً إلى تدنيس مقدساته. ولكن، المقاربة العلمية تحاول أن تتفوق، وإن بطريقة غير مباشرة؛ فهي ترتكز على مناهج علمية مثل علم الأحياء، أو علم النفس، أو الإثنولوجيا، أو الطب لنقل معارفها إلى مجال السلوك الاستعراضي للممثّل أو للمشاهد ومن ثم تطبيقها، عبر الفرضية، أو كبرنامج عمل. وإذا كان لنا أن نتصوّر القابلية العلمية ليس لناحية النتائج المثبتة والمقاسة، بل لناحية التّماسك وعدم التناقض، عندها نحصل على دراماتورجيا وعلى سيميولوجيا ليس لها، في البداية، غرض آخر سوى شرح إنتاج المعنى والتحكّم في الإشارات، سواء على مستوى عمل فني معيّن أم مجموعة

مجددة معينة (حقبة، نوع، أثر مؤلف أو مخرج). وقد تدخل الدراسة أحياناً إلى إنتاج النص والإخراج من قِبل فريق المبدعين و «المنتجين»، وأحياناً أخرى إلى كيفية تلقّيهم من قِبل القارئ أو المشاهد، أو أكثر من ذلك إلى الجدلية داخل سيميائية معيّنة تصف في الوقت نفسه آليات التواصل (بين المسرح والجمهور) وعملية تسجيلها داخل سيميائية معيّنة للثقافة.

3- الآفاق والمجالات

ولكن بغية معرفة هذا الشيء الغريب المسمّى «مسرح»، ينبغي علينا في البداية أن نعرف كيف ننظر إليه ومن أي منظور نحدده، ومن أيّة زاوية ندخل إليه؛ فمن خلال نظرتنا هذه نتأكد، لا من الموضوع المسرحي فقط، بل أيضاً من الذي نقوله عنه. فهذه النظرة مدعومة بمنهجية عمل، وبعلم إنساني: الأنثروبولوجيا أو علوم الإنسان باربا، وعلم الاجتماع، وعلم الظواهر (States)، والسيميولوجيا أو علم الدلالات (أوبرسفلد)، والبراغماتية. ويتم إنجاز ذلك من خلال نوع الأسئلة لكل واحدة من هذه الطرائق، وبالطبع، لا يجد في الغرض الذي يتم تحليله إلّا ما يبحث عنه، ولكن على الأقل أيمكن معرفة الحدود، والقضايا، والمأزق لكل سلوك؟ عندها يصبح في الإمكان تجزئة، في داخل الغرض وبحسب طريقة العمل، عدد معين من مجالات الدراسة. وهذه المجالات تكون أحياناً من ضمن مكوّنات الغرض المسرحي، وأحياناً أخرى تكون طرائق استجواب تتجاوز العديد من المكونات. ويثبت بشكل سريع أنّه لا يوجد مجال واحد يمكن أن يبقى في عزلة وأننا ندفع اليه فوراً باقي الاستجوابات. وبالأخص، إنّه لا يوجد برنامج عمل مثالي لدراسة معينة إنما، بأحسن الأحوال، مجموعة طرائق تحدّد بشكل تقريبي غرضها من التحقيق.

4- معرفة (في - محاكمة - دعوى قضائية) (تحت قوس المحكمة)

إن المعرفة «المؤطرة» وبشكل مستمرّ إعادة التشكّل ضمن نظرية شاملة، وخاصة من خلال تنسيق (منافذ مرور) بين دراسة النص ودراسة العرض والجمع بين عدة مجالات من المعارف وعدة طرائق استجواب. فالآفاق الكبيرة تصبح عندها ضرورية لربط الأجزاء المتباعدة: هكذا تسمح الطريقة السيميولوجية بقياس الإنتاج للإشارات بحسب مشروع دراماتورجي.

فبدل الادعاء بتغطية جميع النشاطات المسرحية، يكون من الأفضل إنشاء دراسة المناطق أو الروابط التي ما زالت في الظل. ومن بين هذه المجالات المطلوب استصلاحها أو درسها فكشفها، نذكر: المسرح الإيمائي، والعمل المسرحي الإذاعي، والرّقص والرقص الممسرح، والعناصر الفنية المشاركة في عملية الإخراج، والعلاقات الثقافية المتداخلة في الإخراج الحديث.

على خطّ موازٍ لخطر الإفراط في التخصص أو الاستقلالية لمجال من مجالات الدراسة، يوجد خطر حقيقي آخر، وهو ذوبان الدراسات المسرحية في مناهج وأنظمة ضبط أو طرائق أوسع، والتي لا تنتمي إلى الجماليات، مثل الأنثروبولوجيا، ونظرية وسائل الإعلام، وعلم السرد، وحتى السيميولوجيا عندما تختزل في نموذج جاكوبسون لوظائف التواصل، إلى طريقة لتصنيف الرموز، أو إلى بحث عن الوحدات الأدنى، أو إلى إحصاء للرموز، أو تلميح تضميني أو هذيان معيّن من المداليل - المدلولات.

ففي النهاية هل نستطيع دراسة المسرح حيث صنع النماذج والمرآة المغيّرة (المشوّهة) لصورة العالم؟ فهو مستعدّ للرد

على جميع الأسئلة، والمقاربات والطرق، ورغبات المعرفة، وتشعباتها وطرق أبحاثها.

المصدر: Patrice Pavis, in: Michel Corvin (éd.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre* (Paris, Bordas, 1991).

حدث
ÉVÉNEMENT

بالإنجليزية: *Event*؛ بالألمانية: *Ereignis*؛ بالإسبانية: *acontecimiento*.

التمثيل المسرحي، باعتباره خارجاً عن الشكل التخيّلي للحكاية، بل من خلال واقعه الفني التطبيقي يلزم التبادل بين الممثل والمشاهد.

1- من العلامات المحددة للمسرح قدرته على تشكيل حضور إنساني معروض أمام نظر الجمهور. فهذه العلاقة الحية بين الممثل والمشاهد هي في أساس التبادل: «جوهر المسرح لا يوجد لا في سرد الحدث، وفي المناقشة لفرضية ما مع الجمهور، ولا في عملية تمثيل للحياة اليومية، ولا حتى في رؤية معينة... بل المسرح هو عمل منجز هنا والآن بواسطة أجساد الممثلين، وأمام أناس آخرين» (Grotowski, 1971: 86-87).

2- هذه الحالة الاستثنائية للفعل المسرحي تفسّر بأن جميع الأنظمة المشهدية، ومن ضمنها النص، تعتمد على إقامة هذه العلاقة الحدثية: فَ «مدلول عمل مسرحي هو أبعد بكثير من مدلول رسالة لغوية خالصة بأنها لا تملك مدلولاً للحدث» (Mounin, 1970: 94).

3- تمتلك الخشبة وسائل قوية لإنتاج الوهم (سرديّة، وبصرية، ولغويّة) ولكن العرض يعتمد أيضاً في جميع الأوقات على التدخّل الخارجي من منتج الحدث: انقطاع أداء، وتوقف العرض، وتأثير غير متوقع، وتشكيك المشاهد... إلخ.

4- يرى بعض المخرجين أو المنظّرين، أن هدف العرض ليس السحر الإيهامي، ولكن إيقاظ الوعي بهذه الحقيقة لحدث معاش من قبل الجمهور. حتى إن فكرة الخيال تقطع التواصل الناتج من الحدث وتصبح غريبة أيضاً: فـ «الوهم» الذي نسعى إلى خلقه لا يرتكز على الكثير أو القليل من تماثل الفعل، ولكن على القوة التواصلية وواقع هذا الفعل. فكل عرض يصبح بهذه الطريقة نوعاً من «الحدث» آرتو. والمسرح هو «لغة ملموسة» والمكان لتجربة لا تستنسخ أي شيء من الماضي.

5- بعض الأشكال الحالية للمسرح (الهابيننغ، والاحتفال الشعبي، والمسرح غير المرئي (Boal 1977))، وعرض الأداء حيث يحاول العرض البحث عن النسخة الأنقى للواقع الحدثي: فالعرض يعيد اكتشاف نفسه ناكراً كل مشروع وكل رمزية.

وَهْمٌ، تلقٍّ، خصوصية المسرح، تأويلي، جوهر المسرح.

Derrida, 1967; Ricoeur, 1969; Voltz, 1974; Cole, 1975; Boal, 1977; Kantor, 1977; Hinkle, 1979; Wiles, 1980; Barba et Savarese, 1985.

عرض تمهيدي
EXPOSITION

من اللاتينية: *expositio, exponere, mettre en vue*؛ بالإنجليزية: *Exposition*؛ بالألمانية: *Exposition*؛ بالإسبانية: *exposición*.

في العرض التمهيدي (أو عرض الموضوع كما كنا نقول في القرن السابع عشر)، يعطي المؤلف المسرحي المعلومات الضرورية لتقييم الحالة وفهم الفعل الدرامي الذي سيعرض. فمعرفة هذه «القصة المسبقة» هي

مهمة بشكل خاص في الأعمال ذات الحبكة المعقدة. وهي تعتبر ضرورية لكل نص درامي يحاكي أو يقترح واقعاً خارجياً أو يقدم فعلاً بشرياً معيناً.

1- مكان العرض التمهيدي

النقاش مفتوح حول معرفة ما إذا كان العرض التمهيدي جزءاً بنّاء من العمل المسرحي (مثل العقدة والخاتمة) أو أنه شيء «مبعثر» في أنحاء جسم النص. فالشرح في الدراماتورجية الكلاسيكية غالباً ما يكون مركزاً في بداية العمل المسرحي (الفصل الأول، بل والمشاهد الأولى) وموجوداً في سرد أو في تبادل «ساذج» لمعلومات. ولكن، بمجرد أن تتراخى التركيبة الدرامية وتخلو من أزمة أو صراع، تصبح الإشارات إلى الفعل الدراميّ متناثرة بشكل أكبر. ففي الحالة القصوى من الدراما التحليلية التي لا تبين الصراع، بل تضع الافتراض قبل البدء بتحليل أسبابه، يصبح النصّ عبارة عن شرح وعرض واسع، وتفقد الفكرة كل قيمة حيزية ومميزة (cf. Hebbel, Ibsen).

بالإضافة إلى ذلك، فالشرح ليس دائماً موجوداً هنا حيث ننتظره: كذلك، الحيز المشهدي في المسرح الطبيعي حيث يبرز «بشكل مبطن» عدد كبير من المعلومات التي يتم استعمالها، وحتى من غير وعي من قبل الجمهور والذين يفسرون مسار الفعل الدرامي. فالإطار الشامل للعرض يعطي بدوره شبكة شبه دقيقة من المعلومات: معرفة مكان المسرح، والمصدر والميل السياسي للمجموعة، فقراءة برنامج العمل، والتحليل الدراماتورجي المقترح تؤثر بشكل عميق في المشاهد. وفي المسرح الحديث، يصبح من الصعب أكثر فأكثر الإحاطة بالشرح واختزاله إلى مخزون من المعلومات (Corvin, 1978 a).

2- تقنيّات العرض التمهيدي

أ- العرض التمهيدي كوسيلة تذكير

أحياناً تكون بعض عناصر الفعل الدراميّ معروفة من قبل الجمهور، وبالآتي فهو ليس بحاجة إلى ذكرها بشكل صريح: الـ «mythos» بالنسبة إلى التراجيديا الإغريقية، والنصّ السابق بالنسبة إلى الباروديا (المحاكاة الساخرة) للنّصوص الكلاسيكيّة.

ب- التأقلم

كون العرض التمهيدي يُعتبر في معظم الأحيان مثل الألم الضروري الذي يسبق ويرسم الطريق للفعل الدرامي، ومن دون أن يكون جزءاً منها، يسعى المؤلف المسرح إلى إخفائه أو على الأقل جعله أحد الاحتمالات الممكن وقوعها. لذلك فإنّ بداية العرض تغرقنا فجأة في خضم الأحداث، فنتعلق بقصّة كانت قد بدأت فعلاً ونحاول أن نسرق منها بعض فتات منطقية: «فن الشرح الدرامي يرتكز على جعله طبيعياً بحيث لا يوجد مكان لأي اشتباه في الفن» (Marmontel, 1787).

ج- تحويل إلى دراما (مَسْرحة)

لكي يبدو طبيعياً، فالعرض التمهيدي الذي هو ببساطة ساكن وملحمي (سرد موضوعي للحالات) قد يتحوّل بشكل طوعي إلى حوار متحرك معطياً الانطباع بأن العمل الدرامي الأساسي قد بدأ بالفعل: إنّه مذهب العرض التمهيدي في حالة الفعل: فَـ «الموضوع الدرامي الأفضل، هو الذي يكون فيه الشرح قد أصبح جزءاً من تطوير الإنتاج» (Lettre de Goethe à Schiller du 22 avril 1797).

3- أشكال التعبير

في الدراما الكلاسيكيّة يكون التعبير متجانساً ومصاغاً بشكل درامي بواسطة جميع تقنيات «المحتمل الوقوع»، غالباً ما يتم تمريره

عبر حوار بين الأبطال أو بين الأبطال وكاتم السر. يجب أن يكون الشرح في نفس الوقت مختصراً وفاعلاً: يبث المعلومات بدراية ووضوح، ولا يكرّر أي معطى غير ضروري، ولا يغفل عن أي أمر مهم لمعرفة دوافع الشخصيّات، ويكون محضّراً بواسطة إشارات منفصلة خلال الحكاية وفي نهايتها.

وعلى نقيض ذلك، في حال كان العرض لا يهدف إلى التقليد أو إلى الخيال، عندها لا يكون من الضروري الحثّ على تدخّل المعلومات. فمن الممكن بثّ هذه المعلومات بطريقة متهكمة وبشكل مباشر من قبل إحدى الشخصيّات المعلنة أو من قبل مجموعة صور تحجب هويتها (بيرانديلّو، بريخت). فمن خلال روح التناقض، تقوم الشخصيات التافهة بإعلان مجموعة من الأدلة (cf. *La cantatrice chauve*) أو من المقترحات «الفلسفية» التي لا علاقة لها بحالتها. ففي هذه الحالات المختلفة، وعلى سبيل المفارقة، يرتكز الشرح على إظهار أفعال ليس لها هدف في فهم القصة. والشرح موجود في نفس الوقت في كل مكان، وغير موجود في أي مكان. فالشرح يذوب ويختفي بكل سهولة ليعاود الظهور في مفاهيم أخرى: السياق، والحالة، والفرضيات الأيديولوجية. فهذا «الذوبان» وهذه «اللا درامية» من العرض تجعل منه أحد المعطيات الأصعب التقاطاً في البنية الدرامية. فهو يدخل أيضاً في العناصر الآتية:

4- الأسئلة المطروحة من قِبل الشرح

أ- نموذج تمثيلي

من هم الأبطال؟ ما الذي يفرّقهم وما الذي يقربهم؟ ما هو هدف أعمالهم الدرامية؟

ب- تأثير الواقع

ما هو تأثير الناتج في هذا العمل المسرحي؟ ما هو الجو وما هي الحقيقة التي تتمّ محاكاتها؟ ما هو الغرض من ذلك؟

ج- منطق العالم الممثّل

في حال كان منطق العالم المحتمل في الخيال مختلفاً عن عالمنا، فما هي القواعد؟ كيف نقرأ الدوافع النفسية أو الاجتماعية أو العاطفية للشخصيات؟

د- غاية المسرحية

إلى ماذا تهدف عملية الإخراج؟ كيف نقيّم عالماً موازياً لعالمنا؟ إنّه بفضل تأثير الاعتراف (التعرّف) الأيديولوجي يتم إدراك العرض بشكل كامل. فيتكوّن لدى المشاهد حينها معطيات للعالم

آفاق الانتظار، تمهيد، درامي وملحمي، دراماتورجيا كلاسيكية، القصيدة الدرامية التحليلية أو الدراما التحليلية.

Freytag, 1857; Scherer, 1950; 🕮 Bickert, 1969 et *in*: Keller, 1976; *Klotz*, 1969.

التعبير
EXPRESSION

بالإنجليزية: *Expression*؛ بالألمانية: *Ausdruck*؛ بالإسبانية: *expresión*.

1- التعبير الدرامي أو المسرحي، مثل كل تعبير فني، مصمم بحسب الرؤية الكلاسيكية، كأنّه إظهار وإبراز دليل للمعنى العميق أو لعناصر مخبّأة، وكأنها حركة من الداخل باتجاه الخارج. وهنا يعود إلى الممثّل، في المقام الأخير، دور الكاشف: «فعليه تفسير ما في داخل الشاعر من خلال أدائه، وأن يكشف لنا عن نواياه الأكثر سرية، وأن يرفع لنا على السطح عما يخبئه في العمق من جواهر» (Hegel, 1832: 368).

هذا «التعبير» وهذا «الطرد» للمعاني يكتمل بالشكل الأفضل على خشبة المسرح (دائماً بحسب العقيدة الكلاسيكية)، لا في

التعبير الإيمائي والجسدي للممثّل.

من مسلّمات النظرية الكلاسيكية الضمنية أن المعنى موجود سلفاً في النص، بحيث يصبح التعبير عنه مجرد عملية «استخراج» ثانوية من خلال فكرة موضوعة سلفاً. والشيء الجوهري لهذه النظرية هو التجربة الجمالية للكاتب والتي يدعها الممثل تلمح إلى بعضها البعض: فهذا الموضع يعني المغالاة في الفكرة على حساب المادة التعبيرية، وإيماناً بمعنى ذي اتجاه سابق للتعبير.

2- حالياً، نتجه نحو عدم الفصل بين المحتوى والشكل: فنصور العمل الفني الحديث كأنه إبداع لا كتعبير. فالعمل الدرامي لا يعكس عالماً دلالياً، بل يسلّم هذا العالم إلى الرؤية والشكل المعطى. فلنسمِّ هذا التموضع الشكلي المضمون (وتعبئة المحتوى بالشكل) «كتابة، أو هيكلة، أو تطبيقاً دلالياً، ولديه في كل الحالات هدف هو عدم فصل الفكرة عن التعبير، ولكن جعلهما متضامنين. فبالنسبة إلى المسرح، يعني ذلك أنه يتعيّن على الإخراج أن يقوم بالتجربة عبر وسائل التحري والأداء المسرحي التي في متناوله، بغية إنتاج معنى لم يكن في الحسبان مسبقاً، أبداً». فالمخرج يقوم بتنظيم أدواته المسرحية بطريقة لإنتاج هذه القراءة أو تلك، وقد تكون في بعض الأحيان «مشوهة»، أو غير مشوقة، أو غير ذات قيمة، ولكنّها على الأقل تستجوب النص والمعنى للعرض المسرحي. كذلك، يختار الممثّل بدراية تامة الإشارات التي يرغب في بثّها بحسب تأثير معيّن يبتغي الوصول إليه، لا لفكرة معينة يريد تجسيدها بطريقة وحيدة ومثلى (قراءة).

3- كما أن الممثّل يعير الانتباه إلى التعبير عن مشاعره، وانفعالاته أكثر منه إلى تجسيد الإيمائي الذي ينتج العاطفة. لذلك لا يتجه التعبير من الداخل فقط باتجاه الخارج ولكن أيضاً من الخارج باتجاه الداخل، وكما يلاحظه ج. كوبو «التعبير الانفعالي يخرج من التعبير الصحيح» (211 :1974).

التعبير الجسدي
EXPRESSION CORPORELLE

بالإنجليزية: *Body Language*؛ بالألمانية: *Kórperausdruck, Körpersprache*؛ بالإسبانية: *expresión corporal*.

هو تقنية أداء مستعملة في المحترف وتهدف إلى تفعيل القدرة التعبيرية للممثل، خاصة من خلال تطوير قدراته الصوتية والإيمائية، وقدرته على الارتجال. وتقضي بجعل الأشخاص ينتبهون إلى قدراتهم الحركية والعاطفية، وكذلك إلى صورتهم الجسدية وإلى قدرتهم على عكس هذه الصورة داخل أدائهم. وتستعير بعض التقنيات من الإيماء واللعب الدرامي والارتجالية، ولكنّها تمتلك تقنياتها للصحوة والتدريب بدلاً من أن تكون نظاماً فنّياً.

كان التعبير الجسدي طريقة عمل تحت إشراف المخرج في الفرق خلال الستينيات (Brook, *le Living Theatre*) ولدى مقلديهم: وله كذلك تأثير كبير في الفن العلاجي وفي «المسرح في التعليم التربوي».

حركة، جسد، إيمائي.

Feldenkrais, 1964; Levieux, s. d., Dars et Benoît, 1964; Barret, 1973; Pujade-Renaud, 1976; Bernard, 1976, 1977; Barker, 1977; Boal, 1977; Ryngaert, 1977, 1985; Salzer, 1981; Marin, 1985.

F

الحكاية

FABLE

بالإنجليزية: Fibula, Plot؛ بالألمانية: *Fabel, Handlung*؛ بالإسبانية: *fábula (relato)*.

1- تَناقضُ مفهوم الحكاية

أ- المنشأ

يعود أصل مصطلح Fable إلى اللاتينية fabula (الكلام - السّرد)، ويتوافق في اللغة اليونانية مع مصطلح mythos، أي «تسلسل الأحداث التي تؤلّف العنصر السردي للأثر» (*Le Robert*). تُعتبر الحكاية اللاتينية، سرداً أسطورياً أو مبتكراً، وبالآتي، عرضاً مسرحياً. ولن نتطرق هنا إلا إلى حكاية النص المسرحي، التي تُظهر لنا معاينة وتفحّص حكايات إيزوب (Ésope) أو لافونتين (La Fontaine) بأن المشاكل النظرية المرتبطة بمفهوم الحكاية، تعني، في الوقت عينه، القصة والملحمة أو القصيدة الدرامية أو الدراما، (Lessing, "De la fable"). إن نظرة بانورامية شاملة للاستعمالات الكثيرة لعبارة «الحكاية» تجعلنا نخرج بمفهومين متعارضين لمكان الحكاية:

- كمادة سابقة لكتابة المسرحية.
- كبنية سردية للحكاية.

إن هذا التعريف المزدوج يعيد قَطع التناقض بين المصطلحين *inventio* و *dis-positio* لعلم البلاغة أو للقصة (Story-histoire) المتناقضة مع الحبكة والنّقد الأنجلوساكسوني.

إن عملية تأليف الحكاية (بالمعنى الثاني) هي بالنسبة إلى المؤلف المسرحي بناء الأحداث وتنظيمها - أي الدوافع، والنزاعات، والقرارات، وحل العقد؛ وذلك في مكان زمان ومتوازيين: «تجريدي» ومبني؛ من خلال الزمكنة (الترابط الزماني - المكاني)، كما من خلال سلوك البشر. وتقوم الحكاية بنسجها أفعالاً في نص، ربّما تكون قد حدثت قبل بداية عرض المسرحية، أو تلك التي ستكون لها تتمة في نهاية المسرحية. هذه الأفعال تمارس عملية اختيار الحلقات وتنظيم المشاهد وفقاً لترسيمة صارمة؛ وهذه الترسيمة الخاصة بالدراماتورجيا الكلاسيكية تستوجب احترام التسلسل الزمني والمنطقي للأحداث، كالعرض، وتصاعد التوتّر، والأزمة، والعقدة، والكارثة، وحل العقدة. «يجب على الشاعر التنبّه، عند إعداده للحكاية، أن تكون جميع أحداثها مترابطة يلتحق بعضها بالبعض الآخر بحسب تتابع الحاجة؛ وألا يكون هناك أي

شيء في الحدث لا يبدو بأنه حصل بقدر ما يجب أن يحصل بعد ما قد حصل، وأن تكون جميع الأشياء متسلسلة ومترابطة تماماً وأن تخرج وتنفصل الواحدة عن الأخرى، بطريقة محدّدة» وعادلة (La Mesnardière, *Poé-tique*, 1640, chap. 5).

وبحسب هذا المفهوم الكلاسيكي، تكون الحكاية (la fable) قريبة جداً من القصة (Story) ونطلق عليها أحياناً اسم «القصة» (l'histoire)، **بينما المؤامرة تنتمي إلى الحبكة نتيجة التتمة السببية للأحداث. («تعتبر القصةُ سرداً للأحداث المدّبرة من** خلال مشاهد زمنية. وتعتبر المكيدة (المؤامرة) **أيضاً سرداً للأحداث يكون والإصرار على السّببية»** (E. M. Forster, *Aspects of the Novel*, 1927).

ب- الحكاية كمادّة

• الحكاية ضدَّ الموضوع

تستعير الحكاية أحداثها في المسرح اليوناني، غالباً من أسطورة معروفة من قِبل المشاهدين، وموجودة قبل كتابة الأثر الدرامي. بهذا المعنى، تعتبر الحكاية أو الأسطورة المادة والمصدر الذي منه يستقي الشاعر موضوع مسرحيته. يبقى هذا المفهوم بمعناه هذا حتى الحقبة الكلاسيكية؛ لقد استعمل راسين أيضاً الحكاية لمواجهة الموضوع: استناداً إلى المصادر اليونانية: بأنه «لا يجب معارضة الشعراء عند قيامهم ببعض التغييرات على مستوى الحكاية، بل يجب التنويه بالاستعمال الممتاز الذي قاموا به في هذه التغييرات، والطريقة المبتكرة التي عرفوا كيف «يُدَوْزنون» ويوفّقون من خلالها بين الحكاية والموضوع» (المقدّمة الثانية **لأندروماك** (*Andromaque*)). إن الحكاية إذن، من خلال هذا الشعور، هي مجموعة من الدوافع التي نستطيع إعادة بنائها، بنظام منطقي أو حدثي، يلجأ إليه المؤلف الدرامي. يشير مارمونتيل إلى «**أن سبب الأحداث الحبكة** (note Marmontel, 1787, art. "Intrigue") **مستقل عن الشخصيات وسابق للحدث نفسه، أو مقابل له من الخارج**». نستطيع، انطلاقاً من كل نص درامي، **أن نعيد بناء الحكاية وكأنها** سلسلة من الدوافع أو المواضيع التي وصلتنا من خلال السياق عبر المادة والشكل المتميز. يصل التميز هذا إلى الصياغة الأكثر منهجية **في عمل الشكليين الرّوس: «تتعارض الحكاية مع الموضوع الذي يتشكل جيداً بالأحداث** نفسها، لكنه يحترم نظام ظهورها في النص كما وتسلسل المعلومات التي تدلنا عليها [...]» **باختصار، تعتبر الحكاية ما سبق وقد حدث** عملياً، والموضوع هو طريقة دراية القارئ بالذي حدث (Tomachevski, *in* Todorov, 1965: 268).

من هذا المنطلق، تعرف الحكاية كعملية وضع زمنية ومنطقية للأحداث التي تشكّل بنية القصة. أما فما يتعلق بالرابط الخاص بين الحكاية والموضوع فإنّه يعطي مفتاح الدراماتورجيا.

• الحكاية أو «تجمّع الأحداث المنجزة» (أرسطو)

في كتاب **فن الشعر** لأَرسطو (*la Poétique* d'Aristote)، تدل الحكاية **على** محاكاة الفعل، «تجمع الأفعال المنجزة» (1450 a). «الحكاية هي المبدأ، وكأنّها روح التراجيديا؛ أما الشخصيات فتأتي فقط في المرتبة الثانية» (1450 b). من هذا السياق ترتبط... بعنصرها المؤسّس أي الفعل الدرامي. وقد انحرفت وجهة النظر قليلاً، من المادة الدرامية «البحتة» للمصادر إلى مستوى سرد الأحداث والأفعال. إنّ هذه الأفعال مشتركة مع المصادر والمسرحية

التي تستعملها: نجد أنفسنا هنا ضمن مجال منطق الأفعال أو السردية. في الوقت عينه، تصف الحكاية «أفعالَ الشخصيات فحسب. إن الأفعال والحكاية هما نهاية التراجيديا» (1450 a) وهذا الاندماج «للحكاية - المادة» في «الحكاية - الفعل» يُحضّر للانتقال إلى مفهوم الحكاية كبنية سردية للمسرحية.

ج- الحكاية كبنية للسرد

بيد أنّ الحكاية تصبح في غالب الأوقات **مفهوماً للبنية الخاصة للقصة التي ترويها** المسرحية. إنّنا في الأصل نرى الطريقة الشخصية التي يعالج بها الشاعر موضوعه ويضع فيها مشاهده الخاصة بالمكيدة «وبكل ابتكار، ثمّ **يُشْرِك** فيها الشاعر نوايا ما، **تشكّل** حكاية» (Lessing, *Traité de la fable*, 1759). بهذه الطريقة تظهر الحكاية، منذ القرن الثامن عشر على أنّها عنصر لبنية القصيدة الدرامية التي يجب تمييزها عن مصادر القصة المسرودة. إنّ التوضيح هنا يبدو ضرورياً للوصول إلى خواتيم الفعل والموضوع والحكاية. والذي يميّز مارمونتيل بينها بشكل واضح فيقول، «في القصائد الملحمية والدرامية، تؤخر الحكاية والفعل والموضوع وكأنّها مرادفات. غير أنه في الشعور الأكثر ضيقاً يكون موضوع الشاعر هو الفكرة الجوهرية للفعل: إنّ الفعل في النتيجة هو تطوّر الموضوع، أما الحكاية في هذا الترتيب للأحداث التي وتعتبر من جهة الأحداث التي تؤلف الحبكة والتي تخدم من جهة ثانية حبك الحدث وحله» (Marmontel, 1787, art. "Fable").

د- الحكاية كوجهة نظر حول (الحكاية البريختية)

- **إعادة تكوين الحكاية**

كانت المفاهيم قبل بريخت قد اعتبرت الحكاية معطى بديهياً آلياً بمجرد أن نقرأ المسرحية، ويعمل على استخراج مراحل الأفعال. ينتقد أرسطو بريخت بقوله، إنّ الحكاية ليست عبارة عن معطى فوري، ولكنها موضوع إعادة بناء وبحث عن الكل، بدءاً بالمؤلف المسرحي (المعنى الثالث) ووصولاً إلى الممثل: «**إنّ المهمة الأساسية للمسرح** هي توضيح الحكاية، وإيصال المعنى من خلال تأثيرات التماسف (التبعيد) المناسبة. [...] فالحكاية واضحة، شارك في بنائها وعرضها **كل مقوّمات المسرح كالممثلين**، ومصممي الديكور، وعاملي المكياج، ومصمّمي الأزياء ومن منفذيها والموسيقيين و(الكوريغرافيين) مصمّمي الرقصات. هنا **يضع كل واحد مهارته في خدمة هذا العمل** المشترك، ومن دون التخلّي عن استقلاليته» (*Petit Organon*, 1963, § 70: 95). فبناء الحكاية، بالنسبة إلى بريخت، هو أن يكون لدينا في الوقت عينه، وجهة نظر عن القصة (l'histoire) (بمعنى السرد، كما وعن القصة بمعنى التاريخ (l'histoire) والأحداث في ضوء المفاهيم الماركسية.

- **انقطاع - (عدم تواصل) الحكاية البريختية**

لا تعتمد الحكاية البريختية على قصة متواصلة وموحّدة، بل على مبدأ الانقطاع، فهي لا تروي قصة متتالية، بل تقوم بتنسيق المَشَاهد المستقلة التي يكون المُشَاهِد مدعواً لمواجهتها مع الواقع التي تنتسب إليها في هذا السياق، لم تعد الحكاية كما هي الحال في الدراماتورجيا الكلاسيكية (غير الملحمية)، مجموعة غير قابلة للتقسيم إلى مشاهد مرتبطة بالعلاقات الزمنية والسببية، بل بنية مجزّأة. وهنا يكمن الغموض (أو الالتباس) الذي يلفّ هذا المفهوم عند بريخت: على الحكاية، «أن تتبع مسارها»، وأن تعيد بناء المنطق السردي في آنٍ واحد ولكن من دون أن تنقطع من خلال عمليات تماسُف

مناسبة.

- **وجهة نظر الروائي**

ينتج بالطبع نوع من سوء الفهم للمبدأ البريختي الخاص بالحكاية: فقد نميل أحياناً إلى إعادة بنائها من خلال سرد الأحداث، أي تجريد المَشاهد وترتيبها في المسرحية، ولكنّنا في الوقت عينه، نريد «تقديم الحكاية»؛ ولذا فيجب أن تصبح الأخيرة مقروءة. في الواقع، إنّ الغاية من دراسة الحكاية هي السماح بإعادة بناء منطقِ الواقعِ المُمَثَّل (مدلول السرد)، مع المحافظة على بعض المنطق واستقلالية السرد. إنّها بالتحديد الضغط بين هذين المشروعين/ والتناقض بين العالم المعروض/ وطريقة عرضِ العالم/ التي تُنتج تأثير «الغرابة» والإدراك الدقيق للقصة (l'histoire) وللتاريخ (l'histoire).

إن تحرير الحكاية، هو عملية اكتشاف قصة مقروءة أو مفككة الرموز عالمياً، ومدوّنة في النص في شكلها النهائي. وفي «البحث عن الحكاية»، يعرض القارئ والمخرج وجهة نظرهما الخاصة حول الواقع الذي يريدان أن يعرضاه. «فالحكاية ليست مركبة فقط من قصة مأخوذة أو مستوحاة بطريقة تعبّر عن مفهوم الراوي في ما خصَّ المجتمع» (*Petit Organon*, 1963: 109).

لكل راوٍ، ولكل عصر، نظرته الخاصة حول الحكاية المراد بناؤها؛ بهذه الطريقة «يقرأ» بريخت هاملت ثمّ يقتبسه في ما بعد. بعد تحليل المجتمع الذي يعيش فيه. («عصر مظلم ودموي [...] واتجاه عام في التشكيك في قدرة العقل [...]» – (*Petit Organon*, 1963, § 68: 92)).

الحكاية، هي إعداد متواصل، لا على مستوى صياغة النص الدرامي فقط، وإنّما أيضاً على مستوى الإخراج والأداء: عمل سابق للمؤلف المسرحي (المعنى 3) وخيار المشاهد وإشارة دوافع الشخصيات، ونقد الشخصية من قبل الممثّل، وتنسيق الفنون المسرحية المختلفة، وتأزيم الأثر من خلال الأسئلة الأكثر نثرية (مثلاً: لمَ لا يتزوج فاوست مارغريت (Marguerite)؟)... إلخ. قراءة الحكاية، هي إعطاء تفسير أبعاد (للنص بالنسبة إلى المخرج وللعرض بالنسبة إلى المشاهد)؛ هو اختيار تقسيم معيّن لمكامن التشديد الدلالية للمسرحية؛ فلا يبدو الإخراج وكأنه إظهار نهائي للمعنى، بل اختيار دراماتورجي ولعبي وتأويلي ممتع.

- **تحديد الحركية الأساسية**

إنّ إدراك الحكاية البريختية يمرّ أوّلاً بمرحلة فهم الحركية التي لا تدل على الشخصيات بحد ذاتها، ثمَّ بعلاقتها المتبادلة وسط المجتمع ثانياً. و«مع التعليق على هذه المادّة الحركية، يمتلك الممثّل الحكاية، وانطلاقاً منها يمكنه امتلاك الشخصية». (*Petit Organon*, 1963, § 64). من هنا ترتبط الحكاية البريختية بكوكبة من الشخصيات في العالم المصغَّر للنص والعالم المصغَّر للواقع: «إنّ المشروع الكبير المتعلق بالمسرح هو الحكاية، أي التكوّن الشامل لمجموعة الأنساق الحركية والتي تحتوي جميع المعلومات والحوافز التي تتشكّل منها متعة الجمهور» (§ 65).

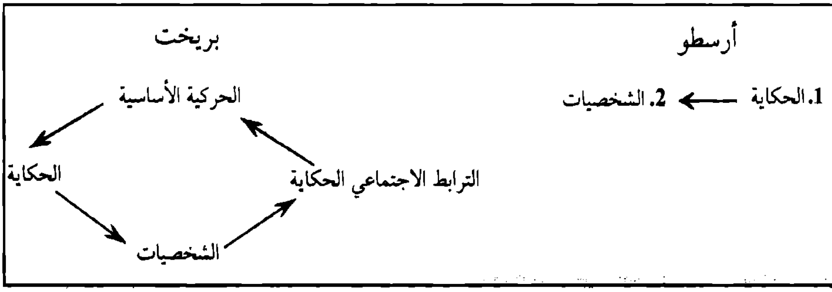
ويظهر التحديد البريختي للحكاية بهذه الطريقة خلال العملية الجدلية غير المكتملة في الحقيقة أبداً. ويظهر ذلك جلياً في المقارنة مع مفهوم أرسطو.

- **البحث عن التناقضات**

يجب على الحكاية ألّا تكتفي بإرجاع الحركة العامّة للفعل، بل بتعرية التناقضات، وإظهار أسباب هذه التناقضات أيضاً. بالنسبة إلى **الأم الشجاعة** (*Mère Courage*)، على

سبيل المثال، تشدّد الحكاية على استحالة الأفعال المطروحة: عيش الحرب، وعدم التضحية بشيءٍ لأجلها؛ محبّة الأولاد واستعمالهم لعقد الصفقات... إلخ.وبدلاً من إخفاء «التضارب الحاصل في القصة المرويّة» (1963, §12) واللامنطقية في تسلسل الأحداث، تجعلنا الحكاية الملحمية البريختية ندرك ما يسببه استمرار الإزعاج للفعل. إنّ النظرة إلى الحدث هي دائماً تاريخية، تاركة للخلفية الأيديولوجية والاجتماعية أن تنير في كثير من الأحيان الدوافع الشخصية المزعومة للشخصيات.

2- أهمية مفهوم الحكاية وصعوباته



أ-غموض الحكاية : تداخل السّرد والاستطرادي

إنّ مفهوم الحكاية، التي سبق وأشرنا إلى معناها المزدوج، على أنّها مادّة (قصة مرويّة) ونموذج لبنية السرد يُظهر من خلال التباسه بالذات، أنّ النقد الموضوع أمام نص درامي يجب أن يهتم ، في الوقت عينه، بالمدلول (القصة المرويّة) وبالدالّ (طريقة الرواي)، ثمَّ بعلاقة الاثنين معاً.

إن الالتباس في تحديد مصطلح الحكاية (مادّة أو بنية) يعكس تماماً التقاطع داخل هذا المفهوم، ومن خلال النموذج العواملي المعاد بناؤه من مواد سردية (البنية السردية أو البنية «العميقة») من جهة، والبنية السطحية للسرد (البنية الاستطرادية) من جهة أخرى. في الوقت عينه تنجم الحكاية عن النموذج العواملي (للسرد) وعن تنظيم الموادّ على محور سياق المسرحية (الاستطراد).

ففي الحالة الاولى، نتفّحص القصة المروية في سياق شكلها المنهجي (نمطية) وذلك قبل أن توضع موادّ الخطاب. أمّا في الحالة الثانية فإننا، وبالعكس، نختار مراقبة تسلسل الدوافع. يقطع هذا التناقض الخاصّ تناقض الفعلِ والحبكة: يأخذ الفعل في الحسبان، عموماً بل على مستوى القدرة، علاقات محتملة بين القوى الموجودة، وتتبع الحبكة في التفصيل الشكل الملموس (المشهدي والنصّي) الذي يأخذه هذا الفعل.

ب– الحكاية أو الحكايات

إنّ البناء البريختي لمختلف الحكايات انطلاقاً من نص واحد يطرح من جديد موضوع الحكاية وفكرتها كتفسير فريد ودلالي للنص. لا تستطيع الحكاية بعد الآن تأدية دور «روح (القصيدة الدرامية) الدراما» المحايدة والنهائية. فلا وجود لها خارج النص كنظام جامد غير قابل للتغيير، ولكنها تتشكل بعد كل قراءة، وكل تأدية، وكل عملية إخراج.

يجب ألّا نتصور الحكاية كعامل ثابت (غير متغير) للنص أو كدلالة (مشتركة للجميع) نستطيع تطعيمها بالدلالات الإضافية للعرض.

غموعياً، ولكنّها وجهة نظر نقدية مع الذي يحمله. ومن حول إنتاجية الحكاية، فإننا رغم تشابه النصوص وتجانسها الموحدة التي تسمح بتمركز حول خطة المرجع المتميز والقضاء الالتباسات الناجمة عن تقاطع القراءات متعددة للحكاية.

ج- حكاية النص وسرده

لا يتمتّع النص، من جهة أخرى، بحق التطلع الحصري ناحية الحكاية فقط؛ ويعاد بناء الأخيرة من خلال كل الإشارات المسرحية، حتى إن كان من الصعب فكّ رموز الحركات في الممارسة أو الموسيقى من السرد المنقول لغوياً. يجب توسيع مفهوم الحكاية لتشمل كامل الأنظمة المسرحية، إذ إن جمعها ومنافستها يشكّلان الحكاية.

د- الخصائص العامّة للحكاية

• قابلة للاختصار

يمكن للحكاية أن تُختصر ببضعة أسطر جمل تصف بإيجاز الأحداث. ويحافظ «تلخيص السرد (في حال حصل وفقاً للمعايير البنيوية) على فردية الرسالة (التلقّي)». وبتعبير آخر، يمكن ترجمة السرد من دون إلحاق أي ضرر أساسي (Barthes, 1966 a: 25).

• قابلة للنقل

مع تغيير مادّة التعبير (سينما أو قصة أو مسرح أو رسم)، يجب المحافظة على معنى الحكاية. وعلى غرار السّرد الذي «ينظم عملية المحافظة على المعنى وتحوُّله في قلب النصِّ الملفوظ الموجّه» (Hamon, 1974: 150)، تتكيف الحكاية بالتغييرات التي تطرأ على الاستعمال والتي يفترض أن يقوم بها المخرج من خلال الوسائل المسرحية: ما يختلف من إخراج إلى آخر يُمكن أن يكون بالتأكيد التفسير الشامل للحكاية، وأحياناً، باستعمال الموادّ التي لا تطرح الموضوع على بساط البحث بالمعنى المعطى إلى الحكاية.

• قابلة للتفكيك

(الرجوع إلى تحليل السرد)*

هـ- نهاية الحكاية، العودة إلى النص؟

ابحث عن الحكاية، هذه هي العبارة المتداولة. وستكون كلمة السر بين عشاق المسرح من الآن فصاعداً. إنّ عملية البحث تقودنا إلى قراءات لا تحصى للنصوص الكلاسيكية التي اعتبرنا أنها أضحت من «مخلفات الماضي». لكن في غالب الأحيان، يقدّم مخرجو الحكاية هؤلاء إضاءة جديدة مثل:

Planchon sur *Tartuffe*، و*La Seconde Surprise de l'amour*، وب. سوبل (B. Sobel) وآلان غيرو (Alain Girault)، *Dom Juan et Timon d'Athènes*.

تكون هذه الإضاءة أحياناً ناتجة من تبسيط وتسطيح للنصّ كبنية دالة: فيرى المشاهد بوضوح الخطّ المنحني للحبكة والعالم الخيالي، ولكنّه في العملية يقوم بإضاعة إحساسه بالشكل والبلاغة النصية والدراماتورجية والمشهدية والمسرحية وتبدو المسرحية له وقد تخطّاها الزمن من حيث هي قصة وبعيدة عن حالة المشاهد المتورط بلعبة الأداء الفعلي (وليس بالخيال المروي فقط).

ويتمّ إذن رسم منحى آخر - بشكل متوازن مع المنحى الأول -: إظهار قوة النص والبلاغة والخطابية المفخمة (هذا لسان حال فيتز)، ومعالجة النص على أنّه كائن حي واستفزازي (كما هي الحال مع بروك، وسوبل في المرحلة

الأخيرة). وحالياً، يتخبّط الإخراج في هذه المعضلة: يجب تأدية الحكاية أم النص؟ ويبدو بحسب غيرو، وهو المؤلف المسرحي لـ ب. سوبل، «أنّ هذا هو التناقض المركزي لكل عرض حي قديم: من جهة، يجب إبعاد النص مسافة وذلك «لتاريخيته»، ومن جهة أخرى، ليس للنص أي أمل في أن يصبح «نصاً مسرحياً» إلّا اذا عُرض مباشرة على المشاهد، وفي هذه الحالة، فإن «القداس ليس بعيداً»

(la messe n'est pas loin) ("Deux Timon d'Athènes," *Théâtre/ Public*, no. 5-6 (1975)). وباختصار، تميل الحكاية المستخرجة، بالكاد من النص، اليوم إلى العودة، من دون اختراق جسم الممثّل والمشاهد معاً.

Tomachevski, 1965; Todorov, 1966; Gouhier, 1968 a, Olson, 1968 a; Hamon; 1974; Prince, 1973; Brémond, 1973, 1977; Kibedi-Varga, 1976, 1981; Vandendorpe, 1989.

النفّاج*- المتبجّح
FANFARON

من الإسبانية: *fanfarrón*, mot venant de l'arabe *farfâr* : bavard, léger.

بالإنجليزية: *Braggart*؛ بالألمانية: *Prahler*؛ بالإسبانية: *fanfarrón*.

شخصية تقليدية نمطية للمتفاخر أو الثرثار الذي يتبجّح بمآثره الخيالية. ويعود التقليد إلى alazon اليوناني و miles gloriosus اللاتيني و capitan الإسباني وbraggadocio الإنجليزي في (The Faerie Queene de Spenser). أمّا ماتامور (Matamore) في *Illusion comique* لـ كورناي أو فالستاف في *Henry IV* لشيكسبير فهما خير مثال على ذلك.

الاستيهام (مسرح الـ)
FANTASME (THÉÂTRE DU...)

بالإنجليزية: *Fantasy, Imagination*؛ بالألمانية: *Phantasie*؛ بالإسبانية: *fantasia* (*teatro de* ...).

الاستيهام بالنسبة إلى علم التحليل النفسي هو عرض متخيَّل من قبل الشخص (الفاعل - الذات) في حلم اليقظة وهو يترجم رغباته اللاّواعية: «ويطفو الخيال الجامح/ إذا جاز التعبير، خلال أوقات ثلاثة، أي اللحظات الثلاث لذاتنا الممثلة. وينطلق العمل النفسي من الانطباع الحالي، من مناسبةٍ مقدّمةٍ من الحاضر، وقادرةٍ على إيقاظ إحدى أكبر رغبات الذات؛ من هنا، يمتدّ إلى ذكرى حدث سابق، وفي غالب الأحيان من أيام الطفولة، حيث تحققت هذه الرغبة، ويشيّد بذلك حالة تتعلق بالمستقبل تعرض كيفية تحقيق هذه الرّغبة. من هنا يأتي حلم اليقظة أو الاستيهام الذي يحمل بصمات مصدره: مناسبة حاضرة وذكرى. بهذه الطريقة، ينتشر الماضي والحاضر والمستقبل على مدى الخط المتواصل للرغبة» (Freud, 1969, vol. 10: 174).

هذا العمل حول موضوع الحلم في المسرح يتولد من ظاهرة الإنكار* (dénégation). إن المسرح، بحسب لو غاليو (Le Galliot)، هو عبارة عن مسار متعرّج مستمرّ بين الرمز والوهمي، وتبادلات التيارات المجازية، ومساحة تتمدّد فيها الرغبة بسبب خيبتها المؤكدة، أي المكان الذي ينتشر فيه الاستيهام في الحيِّز المتعذّر بلوغه، وحيث إنّ الأنا تعود «الحقيقية» وتصبح أكثر وحدوية وأكثر عرياً من قبل، بسبب حنينها إلى الشكل الاستيهامي الذي كان السبب في اختلال توازن الشكل الحقيقي (1977: 121).

1- المسرح والاستيهام

يتقاسم العرض المسرحي مع الاستيهام هذا الخليط من الزمني وهذا التشويش للمشهد الحقيقي والمشهد الخيالي. ولفهمه يجب على المشاهد الموضوع أمام حدث آني، أن يستعين بخبرته السابقة مع تطلعه إلى عالم مستقبلي. وينطبق هذا الأمر على حركة المخرج؛ فما إن يتحرّر من المحاكاة والتنميق للنص ليشكّل الفضاء المسرحي* (l'espace scénique) ومع دمجها بالعديد من الصور «الفظّة»، يكون قد خلط رؤيته بشيء من الخيال. أما بالنسبة إلى المشاهد، فيعتبر المشهد المسرحي تخيلاً لأنه يمزج دائماً الصورة (للخيال المعروض) والحدث (تلقّي الحاضر المعروض). في هذا السياق، يترك المشهد المسرحي نفسه دائماً يتحلل مثل أي مشهد آخر، ويعتبر العمل الدراماتورجي من توليف وإلصاق واستعارة وكناية عملية جماعية قام بها الكاتب ومصمم الديكور والممثل. وهو يسمح بتوضيح البلاغة* (rhétorique) للشخصيات المسرحية البارزة بإعادة تقصّي أثرها وأهدافها والبحث عن أساليب التكاثف أو التنقل في البلاغة المسرحية.

2- استيهام في العرض

يعمل الاستيهام في كل نص درامي انطلاقاً من اللحظة التي يستذكر الممثل فيها مكاناً خارجياً على الخشبة حيث يتكلّم. ج. هونزل (J. Honzl) (في: Matejka et Titunik, 1976: 124-126) يطلق عليها اسم فعل للدلالة الموجّه من قِبل هذا الاستيهام أي الخيال الجامح. وفي حالة السرد الكلاسيكي، تعيد الشخصية بناء مشهد معيش في الماضي وذلك بصبغه برؤيتها الحالية وإضافة بُعْدٍ خارج عن الموضوعية. وهذا ما كان قائماً عند راسين بصورة خاصة، حيث تتمتّع نصوص الأحداث المأساوية بالوضوح والرؤية المشوهة للحلم (Barthes, 1963).

3- مسرح الاستيهام

بمواجهة مسرح المحاكاة، يبحث مسرح السريرة، وبالآتي مسرح الاستيهام أحياناً عن التشكّل إيسبن، وفديكند، وماترلينك، وستريندبرغ، وبيرانديلّو، وأوكاسي، ووليامز، وألبي، وأداموف. ولكن، وخاصة مع عملية إخراج تجد الدراماتورجيا فيه تعبيرها المناسب: أي «إنها في بحث دائم عن السوريالية التي تشجب الواقع بطريقة أكثر قوة، ومسرح دواخل المبدعين».

يقدّم العرض الذي أصبح نسخاً مباشراً للخيال في الفضاء المسرحي لكي يبحث من هنا، وبانزعاج، «عن إنكار صفته كعرض» (Benmussa, 1974: 29). هذا هو في الواقع الطابع المتميز المتناقض لمسرح الاستيهام؛: فهو لا يقوم بتقليد أي شيء من الخارج، وهو ليس صورة لشيء أو للاوعي، ولكنّه هذا الشيء وهذا اللاوعي معاً. ويعني الحاجة إلى الصدق، في الوقت عينه، استحالة عملية الإخراج المباشر لهذا الاستيهام. وبدلاً من التكلّم عن الاستيهام (مع قوانينه، أساليبه وتقنياته)، يجب التحدث عن الاستيهام المسرحي كمكان للخيال الجامح، وكنوع من العقدة الهاملتية التي تريد أن تعرض على خشبة المسرح ما يحدث بشكل مبهم في المشهد الكامن في إغراءات في مسرح الاستيهام، يلتقي المشاهدون مع المبدعين حكماً، لأن كل واحد منهم يقوم بعرض خياله الجامح ورغباته اللاوعية على الخشبة. وبتطوّر الإخراج من خلال هذا التبادل بالذات. ونحن نعلم أنّ متعة المشاهد تأتي ممّا يعكسه البطل، «ويعتبر البطل نقطة الالتقاء بين سلطة الشاعر الذي يعطي الحياة للاستيهام ورغبة المشاهد الذي يرى خياله الجامح مجسّداً ومعروضاً» (Green, 1969: 38).

4- مسرح الاستيهام والمسرح السياسي

لطالما فصلنا بشكل جذري - وهذا بالطبع، ومرّة أخرى خطأ بريخت! - بين مسرح ذي نسق تاريخي ودراماتورجيا استيهامية ذاتية.. وهذا الأمر له أسبابه الموضوعية، يعني صعوبة منح نظرية خارجية «موضوعية» وإحساس غنائي داخلي، والتنافس الأيديولوجي والمعرفي للماركسية، وفي طريقة التحليل النفسي، ولكن أيضاً لأسباب غير معلنة والتي هي أيضاً استيهامية: إنّ رفض إقامة ترابط بين الاضطراب العصبي الذاتي والقمع الاجتماعي، والاعتراف بأنّ الرؤية التاريخية لا يمكن أن تكون إلّا متخيلة واستيهامية وأنّ الاستيهام هو أيضاً في قسم منه، من الخيال الجامح قد تخطّاه التاريخ معبّراً وعابراً في التاريخ. ويعتبر آرثر أداموف أحد الأوائل الذين راهنوا (وخسروا) على ضرورة جمع السياسي والاستيهامي. لقد حاول «مسرح اليومي» والمدرسة الطبيعية الجديدة (كروتيز، ويسكر، تيلّي) (Kroetz, Wesker, Tilly) من خلال التجارب والاهتمام بالأيديولوجية النمطية واللغوية أكثر من النموذج المثالي للاستيهام. وتهتم أبحاث الإخراج أحياناً بربط الخيالي بالواقعي، كما في حال تشيخوف، وفيتيز، وأو. كريشا، وبنتلي، وبروك وس. براونشفيغ، وأو. بي (Krejća, Pintilié, S. Braunschweig, Py) أو غيرهم من المعروفين بواقعيتهم.

☞ الفضاء الداخلي، نصٌّ ومسرحية.

📖 Freud, 1969, vol. 10: 161-168; Mauron, 1963; Green, 1969, 1982; Mannoni, 1969; Vernois, 1974; Ubersfeld, 1975; Marranca, 1977; Le Galliot, 1977; Sarrazac, 1989, 1995; Thoret, 1993.

خارق
FANTASTIQUE

⊠ بالإنجليزية: *Fantastic*؛ بالألمانية: *das Phantastische*؛ بالإسبانية: *fantástico*.

إن الخارق ليس خاصاً بالمسرح، ولكنه يجد على خشبة المسرح مجالاً للبحث، بسبب وجود دائم لإنتاج الوهم* (illusion) والإنكار. ولا يقتصر البديل على إنتاج الخيال والحقيقة فقط، بل على تعارض الطبيعي والخارق للطبيعة: «يجب أن يجبر النص القارئ على التردّد بين تفسير طبيعي، وتفسير خارق للطبيعي، للأحداث المستحضرة».

(Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, 1970, p. 37)

والسبب في ذلك يعود على الأرجح إلى أن المسرح ينطلق من عدم واقعية ظاهرة، كأن لا يمكنه أن يقابل بسهولة الطبيعي بالخارق للطبيعي، الذي لم يولد، مثل السرد أو السينما، أدباً دراماتورجياً خارقاً جداً.

في المقابل، وجدت تأثيرات الغرابة* (effet d'étrangeté) ومسرح العجائب والخرافة الأساليب المسرحية الخاصة، على هامش الاستيهام.

☞ خيال جامح، مشهد آخر، مرجح.

شبح
FANTÔME

⊠ بالإنجليزية: *Phantom*؛ بالألمانية: *Phantom, Gespenst*؛ بالإسبانية: *fantasma*.

نموذج للّاموجود (وغير المتشخصن). ويعود الشبح بإصرار على خشبة المسرح، لا في هاملت أو دون جوان (*Don Juan*) فقط، ولكن في عدد من المسرحيات الأخرى، يظهر فيها شخص متوفٍ أو مختفٍ. يأخذ الشبح جميع المظاهر الممكنة : ستار من قماش، وظل شبح قبيح، صوت ما بعد الموت، وهم مجسّد... إلخ. ويعتبر المسرح وذوقه في الحيل والوهم والخارق عن الطبيعة، مجالاً للبحث عن مخلوقات مماثلة. يأخذ الشبح بصفته خيال

الخيال (الشخصية)، مع الانعكاس التناقضي للرموز، صفات شخصية حقيقية جداً، وعلى عكس الشخصية المنكرة في الوقت عينه الذي تظهر فيه (الإنكار)، فليس الشبح بحاجة إلى إثبات نفسه كعنصر حقيقي، صادق وفاعل ما إن يتحرّر بالكامل في العرض: وكلما كبر حجم اللاواقعية والاستيهامية، بدا الشكل الشبحي يتبلور. من هنا يأتي الابتكار لهذه التجسيدات، الأمر الذي يحل المشاكل الملموسة للمخرج. وهناك وسائل كثيرة لعرض الأشباح وإظهارها بقدر وجود الجماليات المسرحية. إن شبح الوالد في مسرحية هاملت يمثّل أحياناً من قبل الممثل الذي يؤدي دور كلوديوس (Claudius) والمتنكر بزي جندي بلباس غير واقعي إضافة إلى إضاءة «حالمة»، وفسفورية، ويكون له صوت «كهفي» وصدى غير عادي، وفي بعض الأحيان، ولإزالة القلق الذي يخلفه التماثل أو العقلانية، يظهر الشبح بوضوح كامتداد استيهامي لهاملت، وكمخلوق ناتج من خوفه وضعفه.

فارْسْ – مقلب هزلي
FARCE

بالإنجليزية: *Farce*؛ بالألمانية: *Farce, Schwank*؛ بالإسبانية: *farsa*.

1- نوع من «الخليط»

إن أصل كلمة (farce) «حشو»، كان يعني الطعام المتبّل المحشو في اللحم، والذي يدل على طابع الجسم الغريب لهذا النوع من الغذاء الروحي داخل الفن الدرامي، في الأصل، كانت بعض لحظات من الاسترخاء والضحك تتقاطع في مسرح الأسرار (Mys-tères) في القرون الوسطى: كأن تعتبر الفارْسْ أنه المادة التي تبدل الطعام الثقافي والجدي للأدب الانتقائي وتكمله. لقد نجح الحشو على الأقل بالإفلات دائماً من النظام والمجتمع أو من هيمنة الأنواع النبيلة، مثل التراجيديا أو الكوميديا المختارة. في «الفارْسْ» يجتمع في الأصل الهزل الفظّ مع التهريج، والضحك المبتذل مع الأسلوب القليل الرقي؛ وبقدر ما للهرجة من صفات سموحة تجدد الدخول، وفي بعض الأحيان بطريقة غير سليمة بقدر ما تعارض الروح، ويكون قسم منها مرتبطاً بالجسم والواقع الاجتماعي واليومي. (في هذا السياق، إن إعادة اكتشاف باختين لكوميديا الفارْسْ تُوسّع نطاق هذا الرأي، حتى إن كانت قيمتها معكوسة: حشو = واقعية، وجسم، وكوميديا = مثالية). يُعرّف الفارْسْ بأنه شكل بدائي وخشن لن يحسن الارتقاء إلى مستوى الكوميديا. أما بالنسبة إلى هذه الوقاحة، فلسنا ندري ما إذا كانت تخصّ الأساليب الواضحة أو أساليب الولدنة الهازلة أو الطفولية أو العبارات السوقية.

2- نوع غير قابل للتدمير

عرفت المقالب الهزلية منذ العصر اليوناني (أرسطوفان) واللاتيني بلوت، لكنّها لم تشكّل نوعاً مسرحياً إلا خلال العصور الوسطى (نحو ألف تقريباً لم يبقَ إلا نحو مئة منها. وتمتد السلسلة إلى بداية القرن السابع عشر):

La Farce de maître Pathelin, Le Pâté et La Tarte, Le Chaudronnier, Le Cuvier (عند مؤلفين أمثال Turlu-pin وغروس – غيوم (Gros-Guillaume) وتاباران وغولتيه – غارغوي (Gaultier-Garguille). وتختلط عند موليير بكوميديا الحبكة. إن مؤلفي الفودفيل أمثال لابيش (Labiche) أو فايدو أو كورتيلين (Courtel-ine) أو مؤلفي الدراما العبثية أمثال يونسكو أو بيكيت يكرسون اليوم نوعاً من كوميديا

اللامعنى، ويدين الفارْس في شعبيته إلى أسلوب المسرحة القوية وإلى الانتباه الموجَّه إلى فن المسرح، وكذلك إلى التقنية الجسدية المرنة جداً للممثل.

3- انتصار الجسد

يعتبر الفارْس نوعاً منبوذاً ومستحسناً في الوقت نفسه، ولكنه نوع «شعبي» بكل ما للكلمة من معنى، وهو يظهر قيمة البعد الجسدي للشخصية وللممثل. وفي النوع الكوميدي، يقارن النقد الفارْس بكوميديا اللغة والحبكة، بحيث ينتصر الروح والفكر كما الكلمة الرقيقة. «أما الفارْس، فعلى العكس، فهو يقوم بإضحاكنا ضحكة صادقة عفوية، وتستعمل لهذا الغرض وسائل تختلف من شخص إلى آخر بحسب رغبته وقريحته: «شخصيات نمطية وأقنعة متنافرة، وتهريج، وإيمائيات وتعابير الاستياء ودعابات، ومزاح ماجن واللعب على الكلام؛ كلها تعتبر نوعاً من الهزل القوي في المواقف والحركات والكلمات، وذلك بنبرة جريئة وفاحشة. وتعتبر المشاعر ضرورية والحبكة مبنية بطريقة أُلعبانية: حتى يجرف الابتهاج والحركة الجميع» (Mauron, 1964: 35-36). وتعطي هذه السرعة وهذه القوة الفارْس طابعاً مدمّراً، إنه تدمير للقوى الأخلاقية أو السياسية، والمحرمات الجنسية، والعقلانية وقواعد التراجيديا. وبفضل الفارْس، ينتقم المشاهد من قيود الحقيقة والتعقّل، وينتصر الاندفاع والضحك المحرّر على الكبت والقلق التراجيدي، تحت قناع التهريج و «المبالغات والجوازات الشعرية».

بهلوان، موكب، عظيم، فترة فاصلة.

Bakhtine, 1965; Aubailly, 1975, 1976; Tissier, 1976; Rey-Flaud, 1984; Corvin, 1994.

مسرحية الجن – (شخصيات خارقة) FÉERIE

بالإنجليزية: *Fairytale Play*؛ بالألمانية: *Märchendrama*؛ بالإسبانية: *co-media de magia*.

تعتمد مسرحية الجنّ، أو التي تظهر فيها شخصيات خارقة، على تأثيرات السحر والروعة والمشهدية المذهلة، وتضمّ شخصيات خيالية تتمتع بقدرات خارقة للطبيعة (جنية، وشيطان، وعنصر طبيعي، ومخلوق أسطوري... إلخ).

1- المكان المذهل

لا يوجد مسرح الجنّ والشخصيات الخارقة إلا بابتكار التأثير المذهل أو الخارق الذي يقابل العالم الواقعي أو «يتماثل معه» ولعالم مرجعي محكوم بالقوانين المادية. و «يأتي المذهل عندما تحصل أحداث بعكس توقعاتنا، وتتتابع بعضها إثر البعض» (Aris-tote, *Poétique*, §1452 a)، وبالآتي، «نرى الأحداث تحصل سواء بعكس توقعاتنا أو بعكس الطبيعة، وذلك بسبب تعاقب الأسباب غير المقصودة أو غير الآتية من الخارج». (Chapelain, *Préface à l'Adonis*). «إنه عالم يعارض الواقع، وكل ما هو ضد السياق الطبيعي للطبيعة» (P. Rapin)، ولكنه أيضاً في المذهب الكلاسيكي، هو المكمّل الضروري والجدلي من التماثل أو المحتمل الحدوث. ولا يقتصر على المواضيع، بل يهتم أيضاً بالشكل واللغة، وطريقة رواية الحكاية. وتشبه متعة المشاهد «المندهش» متعة طفل يقف أمام لعبة مسرحية كبيرة لا يفهمها تُخضِعه بإلهائه غير المتوقّع جرّاء تأديتها. ويستوجب «المذهل» منه تعليق حكمه. النقدي وتصديق التأثيرات البصرية للتجهيزات الآلية المسرحية: قوى خارقة الطبيعة للأبطال

الأسطوريين. (الطيران وانعدام الجاذبية والقوة والتألّم)، والإيهام التامّ للديكور الخاضع لكل أنواع التلاعب والتحريك. وهنا تتحكّم الأعراف: تفرض الاعتقاد العابر لظواهر وبشكل مسبق بأنّها مؤثرات مفبركة. وليست المتعة المسرحية سوى متعة المذهل والخارج عن الطبيعة «التي تزيد الخيال وتجمّله، وتدعم - لدى المشاهد - هذا الوهم العذب الذي يعتبر أنّ كل متعة المسرح تقوم على إسقاط المذهل» (La Bruyère). إن خشبة المسرح، أي المكان غير الواقعي، هي بطبيعة الحال المكان المختار للمذهل. ويميل العرض إلى رفض النص والأدب والتماثل ويتوسّل المعاني فقط: والخيال في هذا المسرح، حيث يتم التعبير عن متعة مستعادة. أحياناً، ليس المذهل إلا طريقة مخفية ومرمّزة بعناية لوصف الحقيقة *Les voyages de Gulliver*، والمسرحيات «الانعزالية» للمؤلف ماريفو والحكايات الرمزية السياسية تحت قناع عدم الواقعية. وقد تعمل مسرحية الجنّ والشخصيات الخارقة على الانعكاس التام لرموز الحقيقة وتحافظ على التواصل الكامن منها، وهي لا تشهد بالضرورة، كما نؤكد غالباً مفهوماً مثالياً وغير سياسي للعالم الذي يخرج عن تحليلنا، وهي أحياناً تكون نقيض ذلك، أي الصورة المقلوبة و «المشوّهة بوضوح» للحقيقة، وبالآتي المصدر الحقيقي للواقعية. وفي أغلب الحالات، لا يكون للمذهل أي هدف آخر إلا إثارة الحالات الحالمة والبهيجة التي تبتعد عن الواقع اليومي (الأوبريت، والكوميديا الموسيقية أو الأوبرا بعرض ضخم). ويدافع المنظِّرون الكلاسيكيون (مثل ب. رابان في: *Réflexions sur la poétique*) عن استعمال المذهل للشخصيات الإلهية كما عند أوريبيد وسوفوكليس. ويجعلون منه مكاناً للميثولوجيا المبسطة والشعبية أو الأرسطوقراطية، كما يميلون إلى تقريبه ممّا يحتمل وقوعه جاعلين منه حالة محدّدة للمذهل الإنساني. أما بالنسبة إلى المذهل الإلهي (أو المسيحي تحديداً)، فيتمّ تعليل العجائب أو التدخّلات الخارقة عن للطبيعة بالقدرات الاستثنائية للآلهة. ولتحديد تأثيرات المذهل، يقوم المنظِّرون الكلاسيكيون بتحديدها شكلاً وتعبيراً: «تحدث العجائب من خلال الحوادث عندما يتم تدعيم الحكاية بالمفاهيم وبغنى اللغة فقط، وبطريقة يترك بها القارئ المادة ليتوقف أمام التجميل» (Chape-lain, *Préface à l'Adonis*).

ويأخذ المذهل جميع الأشكال المسرحية الممكنة: ظهور الشخصيات الخارقة، والأشباح أو الأموات والأحداث المسرحية الخارقة للطبيعة (تأثيرات سحرية)، فالأغراض التي تحتل خشبة المسرح في هذا السياق، ليس من الضروري على الجمهور الذي يعتبر في هذا ميّالاً للتشكيك والارتياب، أن يصدق التأثيرات المذهلة، بل يكتفي بتقديرها على أنها لحظات عالية وشديدة المسْرَحَة والشاعرية واعتبارها رموزاً يجب تفكيكها (كما في مسرح العبث).

2-أشكال مسرحية الجنّ والشخصيات الخارقة

تأخذ مسرحية الشخصيات الخارقة أشكالاً متنوعة في الأوبرا والباليه والمسرحية الإيمائية أو مسرحية ذات حبكة نزوية *Le Songe d'une nuit d'été* (لشيكسبير)، وذلك باستعمال الوسائل البصرية التي يمكن تخيّلها جميعها (أزياء وإضاءة وألعاب نارية والباليه المائي) التي كانت شعبية في القرن السابع عشر الباروكي (إخراج توريلّي To-relli)، كمسرحة قصص الجنيات الخيالية للمؤلف المسرحي بيرّو، والعمل الإبداعي **أندروميد** (*Andromède*) وبسيشيه و *La*

Toison d'or للمؤلف كورناي و*Psyché* لموليير). وفي القرن الثامن عشر، ابتكرت فرقة الممثلين الإيطاليين وأوبرا ومسرح في باريس (l'opéra et le théâtre de la Foire)، نوعاً ضخم الإنتاج يجمع ما بين المسرح والأوبرا. وفي ايطاليا، استعانت الكوميديا دل آرتي والكوميديا الفيابسكية* (Comédies fiabesque) لـ كارلو غوزّي التي أخرجها أ. ساشي (A. Sacchi) بهذا النوع المسرحي حيث تسيطر الاتفاقات والفانتازيا. وفي نهاية القرن الثامن عشر، كانت الخوارق هي التي أنتجت وهم الأشباح في الصالات المظلمة. وفي القرن التاسع عشر ارتبطت مسرحية الشخصيات الخارقة بالميلودراما والأوبرا والمسرحية الإيمائية، ثم بالفودفيل لإنتاج عروض، يمتزج فيها الأبطال البشريون والقوى الخارقة للطبيعة مع الأغاني والرقص والموسيقى والتأثيرات الإخراجية. ويجمع مسرح الشخصيات الخارقة المسرحية الشعبية في عروض «Volksstücke» بفيينا، في القرن التاسع عشر (Raimund, Nestroy)، ومسارح «البولفار الجرمي»، أو في هذه الأيام، العروض الباذخة للأوبريت أو العروض الماجنة في les revues (Casino de Paris) أو الرياضة على الجليد (Holiday on Ice). وتعتبر السينما (خدع Méliès) والرسوم المتحركة، والأفلام الخيالية الخارقة) الوريثة المباشرة لهذا الشكل، حيث تقوم التقنية بانتاج المذهل والفائق للطبيعة وغير المعقول بتكاليف باهظة.

📖 Winter, 1962; Christout, 1965.

مهرجان
FESTIVAL

بالإنجليزية: *Festival (performance)*؛ بالألمانية: *Festspiel*؛ بالإسبانية: *festival*.

1- ننسى أحياناً أن عبارة «مهرجان» هي صفة للعيد؛ ففي أثينا، وفي القرن الخامس، خلال الاحتفالات الدينية والديونيسية والليينية، كانت تعرض المسرحيات الكوميدية والتراجيدية وقصائد الديسيرامفوس. هذه المراسم الاحتفالية السنوية شكّلت مناسبة متميزة للفرح واللقاء. ومن هذا الحدث التقليدي، حافظ المهرجان على نوع من الإجلال بطريقة الاحتفال وعلى طابع فريد ومنظم. لكن التعقيدات والابتذال للمهرجانات الحديثة أفرغته غالباً من معناه القديم.

2- بالنسبة إلى المسرح الغربي، فإننا نجد هذا النوع من الاحتفال الذي يسمّى (الاحتفال بآلام السيد المسيح) ففي أوبراميرجو (Oberammergau) منذ العام 1033 كان هناك طقس الـ «عبادة» لشيكسبير. بدأ الاحتفال به منذ العام 1769 من قِبل الممثل غاريك، وعبادة ر. فاغنر المنظمة تلقائياً منذ العام 1876 احتُفل بها في بايروت (Bayreuth). وعرفت أوروبا هذه المظاهر الثقافية المرموقة: ستراتفورد (Stratford) وسالزبورغ (Salzbourg) وأيار فلورونتان (Le Mai Florentin)، وربيع براغ (Le Printemps de Prague). وفي فرنسا، يجذب مهرجان Avignon - الذي تأسّس سنة 1947 من قِبل جان فيلار، والذي يقام في شهر تموز من كل عام - العديد من الجماهير. وتعدّ هذه المهرجانات تجمّعاً هائلاً للفرق المسرحية والخبرات التي تبحث في آنٍ واحد عن الشهرة والاعتراف بها من قِبل النقّاد والجمهور. لقد أنشئت شبكات موازية (off Avignon) في المدينة، بشكل نظري على هامش المهرجان الرسمي حيث نظمت لقاءات وعروض موجزة (المسرح المفتوح).

3- وهناك مظاهر أخرى أنعشت الحياة الثقافية في فرنسا: مثل مهرجان الخريف (Festival d'Automne) الذي يجمع في باريس العروض

الموسيقية والمسرحية وتصميم الرقص عند انطلاق الموسم. أما مهرجان نانسي (Nancy)، الذي بدأ تنظيمه منذ العام 1963، فقد استقبل فرقاً أقل رسمية وأكثر خبرة، بالإضافة إلى سلسلة من المهرجانات في فصل الصيف من مسرح وأوبرا وموسيقى وحّدت قوى العاملين فيها (كما في Aix-en-Provence).

تكمن المصلحة الكبرى للمهرجانات بالإمكانية المتوفرة للجمهور في مشاهدة، عروض جديدة واكتشاف ميول وخبرات ليست معروفة كثيراً ومواجهة ناشطين وهواة مسرح.

4- يشهد هذا الانبعاث الحديث للمهرجان المقدّس على الحاجة الملحّة للوقت والمكان حيث يلتقي «الجمهور المحتفل» بصورة دورية لجسّ نبض الحياة المسرحية، وتلبية النقص في الابتكارات والإنتاجات المسرحية في فصل الشتاء، وبشكل أعمق الشعور بالانتماء إلى مجتمع فكري وروحي مع إيجاد شكل جديد للعبادة والطقوس. ويميل المهرجان أيضاً إلى إبراز الانقطاع المنفصم بين العمل الممتد طوال السنة – ووقت العطلة للموضوع حيث يستهلك الفن بجرعة كبيرة كنوع من التعويض.

فيابسكي

FIABESQUE

بالإنجليزية: *fiabesco*؛ بالألمانية: *Fiabesco*؛ بالإسبانية: *fiabesco*.

يعود هذا المصطلح إلى اللغة الإيطالية فيابا (fiaba)، أي الحكاية. إنها عبارة عن الكوميديا الخرافية للشخصيات الخارقة المأخوذة من القصص الشعبية، وخاصة من عمل كارلو غوزّي (*L'Amour des trois oranges*)، (*La princesse Turandot*).

قصة خيالية

FICTION

من اللاتينية: *fingo*, je façonne, je forme؛

بالإنجليزية: *Fiction*؛ بالألمانية: *Fiktion*؛ بالإسبانية: *ficción*.

شكلٌ من أشكال الخطاب يُعيدنا إلى أشخاص وأشياء ليست موجودة إلّا في مخيّلة مؤلّفها، ثم مخيّلة القارئ/ المشاهد. ويعتبر الخطاب الخيالي خطاباً «غير جدي»، وتأكيداً غير محقّق فيه، لا يلتزم بشيء، وهو يطرح المعنى كما وضعه المؤلف: «إن معيار المماهاة الذي يسمح بمعرفة ما إذا كان النص عملاً خيالياً أم لا، يكمن بالضرورة في النوايا اللغوية» (Searle, 1982: 109).

1- فصل كلامي لا يلزم بشيء

في الخطاب المسرحي، لا يُعتبر النصّ والعرض المسرحي إلا تخيلاً لأنهما مبتكران من جميع القطع خصوصاً أن التأكيدات التي تحتويها لا قيمة فيها للحقيقة. بحسب سيرل (Searle) (1982)، (أدائية) تشهد على نشاط لفظي، بينما في الواقع، لا تمتّ هذه الجمل بصلة إلى أي حقيقة أو منطق. يدّعي مؤلف العمل الخيالي إنجاز سلسلة من الأفعال الكلامية، وللتأكيد، (Searle, 1982: 108). يأخذ هذا الخطاب المعنى ذاته كما لو كان ملفوظاً في الحياة الطبيعية، ولكنه لا يربط مؤلفه بكل بساطة، بفضل اتفاقية تسمح له بالكذب من دون عقاب. ولكن، وانطلاقاً من خصوصية المسرح، يُبنى هذا الخيال بواسطة أجسام حقيقية: أي أجسام الممثلين. (لقراءة نقد/ موقف سيرل مراجعة البراغماتية*).

1- إنتاج فائدة مسرحية

ينتقل الخيال المسرحي على مراحل بواسطة «محفّزين» اثنين: المؤلف والممثل. ويتقاطع معهما

بشكل متكرر محفّزان آخران: المخرج والقائمون بالعرض. في المسرح تحصل عملية التظاهر **بشكل مباشر من دون وساطة إعلامية (على** الأقل مباشرة) من قبل السارد أو الراوي. وهذا ما يفسّر الانطباع القوي «للمباشر» و«للحقيقي» الذي يشعر به الجمهور (التأثير، الحقيقي، الوهمي)، على الرغم من ذلك، لا يتناقض الخيال بشكل ماورائي غيبي مع الحقيقة (كما يفعل سيرل). ثمة تداخل للعنصرين، أكثر تعقيداً من اختلاط الخيال النصّي بالخيال المسرحي.

☞ حقيقة ممثّلة، حقيقة مسرحية، براغماتي، نصّ وخشبة، رمز، حالة البيان والمنطوق.

📖 Urmson, 1972; Iser, 1975; Pratt, 1978; Guarino, 1982 a; Jansen, 1984; Pavis, 1980 e, 1985 e; Hrushovski, 1985.

تمثيل صامت - تصوّر شكل - مجموعة ممثّلين صامتين
FIGURATION

بالإنجليزية: *Figuration*؛ بالألمانية: *Statisterie*؛ بالإسبانية: *figuración, comparsa*.

1- مجموعة من الممثلين الصامتين وأصحاب الأدوار الثانوية الصامتة، يدخلون إلى اللعبة تحت شكل حشد مجهول (الهوية!) أو مجموعة اجتماعية أو محلية... إلخ.

2- التشكّل، أو التصوّر (ترجمة للمصطلح الفرويدي Darstellbarkeit) هو التحوّل الذي تخضع له مادة الحلم لتشكيل هذا الحلم. وفي المسرح، هي الطريقة التي تعرض فيها بصرياً ما لم يكن في بادئ الأمر: من خلال إظهار ديكور ما، وتركيب وأداء شخصية، واقتراح حالة نفسية معينة. يأخذ الإخراج خيارات حول تفسير المسرحية ونشوء الاستيهام البصري. كما الحلم، «يُكتَبُ» المشهد من خلال الصور، و «تجد الفنون البلاستيكية - كالرسم والنحت، بالمقارنة مع الشعر الذي يمكنه استخدام الكلمة - نفسها بحالة مماثلة (للحلم والمسرح): وهنا أيضاً يكون النقص في الكلام ناتجاً من طبيعة المادة المستعملة ومن قِبل هذين الفنين، وذلك في سعيهما إلى التعبير عن شيء ما. ومن قبل، عندما لم يكن الرسم قد وجد قوانين التعبير الخاصة به، كان يسعى إلى معالجة هذا الخلل. وكان الرسام يضع أمام أفواه الأفراد الذين يعرضهم لافتات يكتب عليها الكلمات التي يريد إفهامها» (Freud, 1973: 269, orig. 1969, vol. 2: 311).

يصور الإخراج النص الدرامي: لا يترجمه، ولا يعبّر عنه، بل يوفر جهازاً من الكلام المسرحي المعروض حيث يأخذ معناه بالنسبة إلى جمهور معيّن.

● نص وخشبة، أداء، حيّز داخلي، استيهام.

📖 Schlemmer, 1927; Francastel, 1965, 1970; Metz, 1977; Lyotard, 1971.

مَظْهر- وجه
FIGURE

من اللاتينية: *figura, configuration,* structure؛

بالإنجليزية: *Figure, Character*؛ بالألمانية: *Figur*؛ بالإسبانية: *figura*.

1- الخيال والوهم باللغة الفرنسية الكلاسيكية، الوجه هو مظهر الشخص وتصرّفاته (عرض وجهاً طيباً - ظهر بمظهره الخاص). ونجد هذا المصطلح أحياناً في تعابير مثل «صورة البطل» أو صورة الأم شجاعة (*Figure de mère courage*). وتدلّ

الصورة (البارزة) على نوع الشخصية من دون أن يتم تحديد الخصائص التي تتألف منها. فالصورة هي شكل غير دقيق يظهر من خلال موقفه البنيوي أكثر ممّا يظهر من خلال طبيعته (كما المصطلح الألماني Figur، الذي يعني القامة الظلية والشخصية في آنٍ واحد). تجمع الصورة، مثل الدور (rôle) والنوع* (type)، مجموعة من الخصائص المتميّزة العامة. وتقدم نفسها على أنها صورة ظلالية، وكتلة لا تزال غير محددة الإطار ولها مكان في مجموعة أبطال المسرحية، أي الشخصيات البارزة مثل «شكل وظيفي من أشكال الوظيفة التراجيدية» (Barthes, 1963: 10).

تكسب الصورة في التماسك النصي (في الترتيب العواملي) ما فقدته في التحديد المدلولي: وتصبح فكرة بنيوية تهتم بتشكيل العلاقات بين الشخصيات ومنطق الأفعال.

2- وباعتبارها صورة نسق وأسلوب (بيانية أو بلاغية) فالخشبة بكاملها تقدّم دائماً - خارج حقيقتها الفورية - معنى تجريدياً وتصويرياً يقدم عليه.

☞ طبع إنسان، تمييز/ تميّز، شخصية، الشكل، التصوّر.

📖 Genette, 1966, 1969; Francastel, 1967; Fontanier, 1968; Lyotard, 1971; Bergez, 1994.

ترجيع/ فلاش باك
FLASH-BACK

🔄 بالإنجليزية: *Flashback*؛ بالألمانية: *Flashback, Rückblende*؛ بالإسبانية: *flash-back*.

1- مصطلح إنجليزي لمشهد أو دافع في مسرحية (بالأصل في فيلم)، يعود بنا إلى مشهد سابق لما يحصل. أما في مفهوم البلاغة، فيطلق على هذه الصورة تسمية الأنالبسية أي المنشطة والمنعشة. تذكّر هذه التقنية السردية بالافتتاحية والتي تعود بنا إلى سوابق الفعل.

هذه التقنية «السينمائية» لم تبتكرها السينما، بل وجدت من قبل في الرواية. وعرفت في المسرح شعبية محددة منذ اختباراتها على الحكاية والسرد (مثلاً: *Mort d'un commis voyageur* للمؤلف المسرحي آرثر ميلر (Arthur Miller)). كان الاستعمال الأول له قد وجد في *L'Inconnue d'Arras* للمؤلف المسرحي أ. سالاكرو (A. Salacrou) (1935).

2- وفي المسرح، تتم الدلالة على الترجيع (الإعادة) الفني إما من خلال الراوي أو من خلال تغيير في الإضاءة أو في الموسيقى التصويرية أو من خلال دافع يؤطّر بين هلالين في سياق المسرحية. ويكون استعماله الدرامي طيّعاً للغاية، ولكن يجب الانتباه إلى بعض الاحتياطات في استعماله. ويجب أولاً الدلالة بوضوح على شروط الترجيع (الإعادة) الفني بطريقة تسمح بمعرفة شروط واقع الفعل ودرجته. يعمل الترجيع الفني بحسب انشطارات بسيطة: هنا/ هناك، الآن/ في الماضي، حقيقة/ خيال. يجب أن يكون واضح المعالم للمشاهد: ترجيع (إعادي) فنّي في الترجيع (إعادي) فني/ ، أو دفق من الارتدادات الفنية يمكن أن تضلل المشاهد. في المقابل، تصبح جميع هذه الأساليب مشروعة عندما تتخلّى الدراماتورجيا عن كتابة وموضوعية العرض المسرحي، التي تقوم بحقيقة تركيبها بشكل وثيق الواحدة تلو الأخرى. (الحلم، الخيال، شاعرية السرد مثل في *L'année dernière à Marienbad* للمؤلّف RESNAIS/ ROBBE-GRILLET).

☜ وقت، تحليل السرد، حكاية.

تركيز مِحْرقي - تبئير
FOCALISATION

🔄 بالإنجليزية: *Focalization*؛ بالألمانية: *fokalisierung, Fokuslenkung*؛ بالإسبانية: *focalización*.

إنه تركيز الكاتب على حدث وفقاً لوجهة نظر خاصة للتشديد على أهميته. ينطبق هذا الأسلوب، الملحمي بصورة خاصة جينيت (1972) وبرغز (Bergez) (1994)، على المسرح أيضاً: يتدخل المؤلف المسرحي الذي يكون نظرياً غائباً عن العالم الدرامي، في سياق النزاعات، وفي استفراد الشخصيات الرئيسية مع الخضوع لبقية العناصر المركّز عليها. ويؤثر التركيز أو التبئير في وجهات نظر الشخصيات وعكسياً على وجهات نظر المؤلف والمشاهد.

أما على خشبة المسرح، فيحصل التركيز الضوئي غالباً بشكل ملموس من خلال استعمال مسلاط يسلط ضوءه على الشخصية أو على المكان للفت الانتباه من خلال إعطاء صورة «تأثير اللقطة المضخّمة». ولا ينفذ الصورة اللقطة المضخمة، أي التقنية المستعملة في السينما، بالضرورة من خلال تأثيرات إضائية. فيمكن إبراز هذا التأثير من خلال لعبة نظرات الممثلين على ممثل آخر أو على أي عنصر مسرحي أو أي تأثير لإنتاجه وإظهاره. ويمكن تأمين الإظهار هذا في الإخراج لإبراز قيمته (ضبط الصورة) للحظة ما أو في مكان العرض.

وظيفة
FONCTION

🔄 بالإنجليزية: *Fonction*؛ بالألمانية: *Funktion*؛ بالإسبانية: *función*.

تعتبر الوظيفة الدرامية (للشخصية) مجموعة أفعال الشخصية من خلال دورها في سياق الحبكة.

1- الوظيفة السردية

يأتي هذا المفهوم من النظرية السردية الوظيفية للمؤلّف بروب الذي حدّد الوظيفة السردية بأنها «فعل الشخصية من وجهة نظر مدلوله في سياق الحبكة» (31 :1965). وبحسب هذه النظرية، يقسم النص الدرامي والعرض المسرحي، اللذان يعتبران من جوانب البنية السردية (تحليل السرد)، إلى عدد محدد من الدوافع (motifs) والعوامل* (Actants)، التي تتداخل مع النظام العواملي* (actantiel).

يميّز بروب إحدى وثلاثين وظيفة أو «دائرة إحداث» مع العوامل أو القوى الفاعلة السبع: البطل، والبطل المزيّف، والمعتدي، والمانح، والمساعد، والأميرة والموكل. ويميز بارت (1966 a) الوظائف الأساسية التي «تعتبر من المفاصل الحقيقية للسرد» والمحفزة التي ليست إلّا «دلالات ثانوية». ولكي تكون الوظيفة أساسية، يكفي أن يفتح الفعل الذي يستند إليها بديلاً يترتب عنها لتتمة القصة، وتؤلّف بعض التتمات الوظيفية، بحسب بروب، مشاهد تصويرية مفروضة أو بحسب بريمون (1973)، ثلاثيات تماثل أو حادث متوقّع/ فصل/ إتمام.

2- الوظيفة الدرامية

طبّق سوريو (1950) هذه النظرة الوظيفية للأفعال في الدراماتورجيا الغربية مع تمييز وظائف ست والتعريف بشكل حسابي (في الروح وإلّا في الحقيقة) الحالات التي يبلغ عددها 210141 (حالة) والناتجة من الوظائف الدرامية. بهذه الطريقة، تدلّ الحالات في الوقت عينه على مجموعة الأفعال التي يمكن

مراقبتها في عمل أو دراماتورجيا، والنماذج التي يمكن تنفيذها نظرياً.

وتنتج قابلية العوامل (في دور الموضوع مثلاً) عن تبديل وجهات نظر المسرحية: كل شخصية وكل وظيفة تكون معرضة لعملية تنظيم الوظائف - الشخصيات الأخرى كل/ بحسب وجهة نظره الخاصة.

3- وظيفة التواصل

نموذج الوظائف الستّ للتواصل طبّقها جاكوبسون أحياناً في المسرح (1963: 209-248) كما اللغة الشاعرية، يُسمح بالافتراض أن اللغة المسرحية (مع أخذ الاحتياطات الضرورية لاستعمال هذا المفهوم) هي استعمال خاص لمخطّط الوظائف الست. ومع ذلك، لا يمكن حصر العرض المسرحي باستعمال ميكانيكي لهذه الوظائف الست للتواصل، لأن الإخراج لا يهدف إلى إبلاغ رسالة سبق وأن صيغت بشكل واضح.

📖 Polti, 1895; Slawinska, 1959; Ingarden, 1971; Jansen, 1973; Marin, 1985.

شكلية*- شكلانية
FORMALISME

بالإنجليزية: *formalism*؛ بالألمانية: *Formalismus*؛ بالإسبانية: *formalism*.

1- في الأصل، تعتبر الشكلية طريقة نقد أدبية أعدّها الشكليون الروس ما بين الأعوام 1915 و1930. هؤلاء اهتموا بالنواحي الشكلية للنص، مع إظهار تقنياته وأسلوبه (تأليف وصور وبلاغة وعلم العروض وتأثير الغرابة... إلخ)، ولا تستبعد أوجه السيرة الذاتية، والنفسية، والاجتماعية، والأيديولوجية، بل تابعة لتنظيمها الشكلي.

2- شهدت ثلاثينيات القرن الماضي نقاشاً حول مسألة الواقعية والشكلية (نقاش بين لوكاش وبريخت) وتواصل هذا النقاش حتى السنوات الخمسينيات ويتمحور حول الواقعية الاشتراكية. وأصبحت الشكلية بسرعة، في السياق الاشتراكي، بمنزلة إهانة تهدف إلى تحييد الخصم لعدم وجود التزام اجتماعي والتهاون في ما يخص التجارب الجمالية. توجد الشكلية، (أو على الأقل يُتهم بالشكلية)، عندما ينفصل الشكل بالكامل عن وظيفته الاجتماعية. وبحسب بريخت مثلاً، «إنّ كل عنصر شكلي يمنعنا من إدراك الأسباب الاجتماعية يجب أن يختفي، وكل عنصر شكلي يساعدنا على فهم هذه الأسباب يجب أن يُستعمل» (1967, vol. 19: 291).

في المسرح، لا يمكن الاستغناء عن البحث الشكلي في حال اعتبرنا أن الإخراج يجلب دائماً إضاءة جديدة على النص، وأن لا شيء يُضبط بشكل نهائي ومسبق في ما يخصّ المعنى وإخراجه. ونحن بعيدون كل البعد من النقاش الدائر حول حقوق الأشكال التي تعتبر المكان نفسه، والوحيد، حيث يبقى الفنان وفياً لنفسه.

☞ تصوير، وظيفة، مسرحة، دراماتورجية، جمالية، قصة، واقع معروض، بنية.

📖 Mukařovský, 1934, 1941; Jakobson, 1963, 1977, 1978; Chklovski, 1965; Todorov, 1965; Brecht, 1967, vol. 19: 286-382; Tynianov, 1969; Gisselbrecht, 1971; Jameson, 1972.

شكل
FORME

بالإنجليزية: *Form*؛ بالألمانية: *Form*؛ بالإسبانية: *forma*.

1- الشكل في المسرح

أين يقع الشكل في العرض المسرحي؟ إنه يقع على كل المستويات:

– على مستوى ملموس: المكان المسرحي، والأنظمة المسرحية المستعملة، والأداء المسرحي، والتعبير الجسدي.

– ويقع أيضاً على مستوى تجريدي: دراماتورجيا وتأليف الحكاية، وتقسيم مكاني وزمني للفعل، وعناصر الخطاب: أحداث، وكلمات، وإيقاعات، وعلم البحور، والبلاغة.

2- شكل ومحتوى

لا يوجد شكل إلا بتنسيق محتوى ما مع مدلول محدّد. لا يوجد شكل مسرحي بحدّ ذاته، بل لا يمكن أن يكون له معنى إلا في مشروع مسرحي عام، أي عندما يرتبط بمحتوى منقول أو يُراد نقله. مثلاً، القول بوجود شكل ملحمي لا معنى له. في هذه الحال يجب تحديد كيفية التعبير عن هذا الشكل في محتوى محدّد (مقسّم أو متقطّع أو مفترض من قبل لعبة الراوي) وهو الشكل الملحمي البريختي لكسر المماهاة والوهم لتطوّر عضوي للحكاية، أو أيضاً شكل ملحمي للسرد الكلاسيكي المدرج على أنه سرد موضوعي للشخصية الثالثة في سياق درامي ومستعمل لأسباب احتمال الوقوع (التماثل)، (لا مثل بريخت للانقطاع النقدي للوهم).

3- الإشكالية الهيغلية للمحتوى والشكل

بالنسبة إلى هيغل، تعتبر العلاقة بين شكل العمل الفني ومحتواه جدلية. ولا يمكن فصل المحتوى عن الشكل (والعكس صحيح) إلا لحاجات نظرية: يعتبر الشكل محتوى مكيفاً وظاهراً. ولهذا السبب، بحسب الجمالية الهيغلية، «تعتبر الأعمال الفنية الحقيقية تلك التي يكون محتواها وشكلها متشابهين» (Hegel, cité dans: Szondi, 1956: 10; 1983: 8). تنمّي هذه الجمالية الانسجام بين الشكل والموضوع وتسلّم بمبدأ أسبقية المحتوى على الشكل. هكذا، يمكننا القول في هذا الخصوص إن الدراماتورجيا الكلاسيكية هي الشكل الأكثر ملاءمة «للتعبير» عن المفهوم الجوهري والمثالي للبشر. وتعتبر تغييرات الشكل، خاصة تدمير الشكل الدرامي على حساب العناصر الملحمية، على أنها تراجع وفجوة في الشكل القانوني للدراما (ملحمية المسرح). الشكل وكما يبيّنه سزوندي (1956) هو تجاهل المعرفة الجديدة للبشر وتطوّر المجتمع، وتجاهل تجدد المحتويات الأيديولوجية التي لا يمكنها استعمال الشكل الكلاسيكي المغلق من دون إلحاق العنف أو الأذى به وإفراغه من محتواه، فإدخال عناصر نقدية ملحمية تقوم بتدمير الدراماتورجيا المغرقة في الكلاسيكية للمسرحية المبينة بعناية. وكان لظهور هذه المفاهيم الجديدة (عزل الإنسان وارتهانه أو استلابه استحالة وجود النزاع الفردي... إلخ) السبب في انطلاق الشكل الدرامي نحو نهاية القرن التاسع عشر وجعل اللجوء إلى الأساليب الملحمية أمراً ضرورياً...

4- مستويات مراقبة الشكل

لا يستعمل المسرح أشكالاً مبتكرة سابقاً، بل يستعيرها من البنى الاجتماعية: «يصور الرسم والفن والمسرح على أشكالها – وأفضل القول هو العرض – لوقت محدد لا المصطلحات الأدبية والأساطير فقط، بل بنى المجتمع وهيكلياته. وليس الشكل هو من يبتكر الفكر والتعبير، بل الفكر والتعبير عن المحتوى الاجتماعي المشترك، لحقبة معينة هما من يبتكران الشكل» (Francastel, 1965: 237 – 238).

لا يمكن أن يكون لأي وحدة، مهما كانت الأدنى، أي معنى في تحليل سيميولوجي إلا إذا كنا قادرين على ملاءمة الوحدة بمشروع جمالي وأيديولوجي عام، وعلى إنتاج للمعنى وللعمل الداخلي على حد سواء للعرض وللمشاهد.

✍ سيميولوجيا، شكلية، شكل مقفل، شكل مفتوح، حقيقة معروضة، دراماتورجيا.

📖 Langer, 1953; Rousset, 1962; Heffner, 1965; Lukács, 1960, 1965; Dietrich, 1966; Klotz, 1969; Todorov, 1965; Tynianov, 1969; Erlich, 1969; Witkiewicz, 1970; Kirby, 1982.

شكل مقفل
FORME FERMÉE

بالإنجليزية: *Closed Form*؛ بالألمانية: *geschlossene Form*؛ بالإسبانية: *forma cerrada*.

لا شيء مطلق في التناقض بين الشكل المقفل والشكل المفتوح، ولا يمكن لنوعي الدراماتورجيا هذين أن يتوحدا في حالة صريحة. إنّهما بالأحرى وسيلة مناسبة لمقارنة الميول الشكلية لتشييد المسرحية ونمط عرضها. ليس لهذا التمييز أية أهمية، إلا إذا استطعنا ملاءمة كل شكل مع خصائص تتعلق بالدراماتورجيا، وحتى بمفهوم الإنسان والمجتمع الذي يقوم عليه ولا يقطع هذا التمييز إلا بشكل جزئي؛ الثنائيات الملحمية/ الدرامية، والأرسطوي/ غير الأرسطوي، والدراماتورجيا الكلاسيكية / المسرح الملحمي.

1- الحكاية

تشكل الحكاية مجموعة منفصلة من سلسلة مشاهد معدودة مرتكزة حول النزاع الأساسي. وكل موضوع، أو دافع مناط بمخطط عام، يطبع منطقاً زمنياً وسببياً محدداً. يحدث تطوّر الحبكة بشكل جدلي من خلال «الضربة والضربة المعاكسة»، والتناقضات المحلولة التي تؤدّي أو تستجلب دائماً تناقضات جديدة لغاية النقطة النهائية التي تحلّ بشكل نهائي النزاع الأساسي. يتم إدخال جميع الأفعال بالفكرة الأساسية التي تتناسب مع البحث عن الموضوع الأساسي، وتنقل للمشاهد أفعالاً من الصعب عرضها على المسرح إلى مستوى وعي المخيِّلة ولغة الشخصيات من خلال نصوص أو مونولوجات طويلة. يميل الفعل إلى التجرد من المادة ولا يوجد إلاّ بوساطة خطاب (السرد) أبطال المسرحية، وغالباً ما تقدم بطابع نموذجي أو رمزي. ويعطى أهمية كبرى لألعاب التوازن في مشهد الأفعال وجواب الحوار، ويأخذ كل فصل التطوّر العام للخط الدرامي.

تتميز التراجيديا بخصوصيتها وبالشكل المقفل فيها، وتبنى الحكاية بطريقة تبدو فيها جميع الأفعال متجهة حتماً نحو الكارثة. تتسلسل المشاهد في آلية منطقية قاسية لا تستثني أي صدفة أو أي انحراف للبطل في مساره (تقنية تحليلية).

2- البنى المكانية - الزمانية

ما هو ضروري ليس وحدة المكان والزمان بل تجانسهما. تكون قيمة الوقت مثل قيمة المدة، بل المادة المدمجة وغير القابلة للتجزئة، كأزمة مختصرة تركز على المراحل الدرامية لفعل موحد. يحافظ الوقت على النوعية نفسها طوال مدة العرض، وعندما يخاطر بتحريف وقت الفعل الداخلي للبطل الرئيسي، يتوسَّط له من قبل قصّة ويعاد بناؤه من خلال الخطاب.

كما لا يسمح المكان إلّا بالقليل من التغييرات؛ ولا يختلف بحسب الأماكن المعروضة، بل يبقى دائماً متجانساً: مكاناً محايداً، و «مطهراً» ويُنظر إليه على أنّه مكان له معناه الدَّال وليس مجرد مكان بذاته.

3- شخصيات

بخفض عدد الشخصيات، تتوافق مع نصوصها وتقدم، بالرغم من تنوّعها، عدداً كبيراً من النقاط المشتركة. وتأخذ

معناها من خلال أماكنها المناسبة في التشكُّل العوامل (configuration actan-tielle) وغالباً ما تكون خصائصها فكرية وأخلاقية (مكان في العالم الدرامي أو التراجيدي)، لا ماديّة (المركز أو المستوى الاجتماعي والوصف المادي الطبيعي).

4- الخطاب

يخضع الخطاب أيضاً إلى قانون التجانس والاصطلاحية الفنية، وإلى شكل جامد: البيت الإسكندري، أي البيت الشعري الفرنسي من اثني عشر فونيماً، وسلسلة المقاطع المسهبة، واستعادة عبارة بعبارة. ولا تبحث اللغة عن إنتاج «تأثير الواقع» (effet de réel)*، بل لجمع الأبطال الرئيسيين المزوّدين بالخلفية الثقافية واللغوية واللفظية عينها.

ويؤدي هذا الشكل المقفل، في الحالة الأكثر نموذجية، إلى «المسرحية المبنية بعناية»* (Pièce bien faite)، أي المبنية وفقاً للدراماتورجيا ذات الإلهام الكلاسيكي، مع تقديم عالم واقعي مستقل و«مطلق» (Szondi, 1956: 18)، ويعطي انطباعاً بعالم متجانس، مقفل على نفسه ويتمتع بنهاية دقيقة بنيوية ممتازة.

📖 Wölfflin, 1956; Bickert, 1969; Klotz, 1969.

شكل مفتوح
FORME OUVERTE

بالإنجليزية: *Open Form*؛ بالألمانية: *offene Form*؛ بالإسبانية: *forma abierta*.

إذا كان الشكل المقفل يقتبس غالبية خصائصه من المسرح الكلاسيكي الأوروبي، فالشكل المفتوح يتحدد كردّة فعل ضد هذه الدراماتورجيا. ويقدم عدداً من البدائل والحالات الخاصة، ويؤدي الانفتاح إلى شبه تدمير كامل للنموذج السابق، على الرغم من أن أعمالاً مختلفة مثل أعمال شكسبير، وبوشنر، وبريخت أو بيكيت تحمل أحياناً سِمَة مبهمة للأثر المفتوح (Eco, 1965).

ويأتي معيار الإقفال/ الانفتاح من دراسة الأشكال الفنية، وأكثر تحديداً من فنون العرض. ووفقاً للمفاهيم الأساسية لتاريخ الفن (Les concepts fondamentaux d'histoire de l'art) لـ فولفلين (Wölf-flin)، الذي يعتبر الشكل المقفل «عرضاً يجعل من اللوحة، بواسطة التقنيات التكتونية (Tectoniques) بشكل أو بآخر، ظاهرة مقفلة على نفسها تستند أينما كان إلى نفسها، بينما، وبالعكس، يعود أسلوب الشكل المفتوح يسند أينما كان إلى ما بعد نفسه ويبحث عن إعطاء انطباع غير محدود» (1915: 145). لقد استعاد ف. كلوتز (V. Klotz) (1969) هذا التميز مع تطبيقه على تاريخ المسرح وتمكن من تأكيد أسلوبين للبناء الدرامي يتلاءمان مع نمطين للعرض. نموذج كلوتز يدرك بالكامل الشكليات والأيديولوجيات المختلفة لهذين النوعين من الدراماتورجيا بشرط جلب التسهيلات الضرورية للتحليل الخاص بالمسرحية المتخيلة.

في ترتيب الأفكار نفسها، افتتح كتاب إيكو (Eco) عن الأثر المفتوح (*Oeuvre ouverte*) (1965) قاربة جديدة حول النص الأدبي. وقد اعتبر الأخير حارس تعددية المعنى، أي أن يكون هناك مدلولات عدة لدالّ واحد. ويحدث الانفتاح على مستوى التفسير والأداء والممارسة الدالة* (Pratique signifiante) التي يفرضها النقد على الموضوع المدروس.

1- الحكاية

تعتبر الحكاية توليفاً للدوافع التي لم يتم بناؤها في مجموعة متماسكة، ولكن تقدّم

بطريقة مجزأة ومتقطعة. يشكل المشهد واللوحة وحدات الأساس التي تنتج سلسلة من الدوافع عند إضافتها. ولا يتعيّن على المؤلف المسرحي تنظيم مواده وفقاً لمنطق وتنظيم يستثني تدخل الصدفة دائماً. عليه أن يقوم بتبديل المشاهد بحسب مبدأ التناقض، (distanciation) «التماسف» عند بريخت).

ولا يدمج مختلف المكائد بالفعل الأساسي، لكن يلعب على تكرار التمارين والاختلافات الموضوعية* (leitmotiv) وعلى الأفعال الموازية، وفي أغلب الأوقات، تنضم هذه الأخيرة ذات السياق الحر إلى نقطة الاندماج.

2- البنى المكانية – الزمانية

لا يمرّ الوقت المقسم بطريقة متواصلة. لكنّه يمتد طوعاً على حياة بشرية كاملة، حقبة. وعند بعض المؤلفين المسرحيين، لم يعد الوقت وسيط الفعل، بل أصبح شخصية بدور كامل: بوشنر، يونسكو، بيكيت.

يفتح الفضاء المسرحي باتجاه الجمهور (اختفاء الحائط الرابع) مما يسمح بجميع الاحتمالات السينوغرافية التي يمكن تخيّلها وتشجع التوجّهات المباشرة للجمهور. وتتنوّع أمكنة الأغراض المسرحية ومعناها من دون توقّف: فيكون المشاهد مدعواً لقبول اتفاقاتهم.

3- الشخصيات

يخضع المؤلف المسرحي والممثلون الشخصيات لأفعال شائنة فلا تعود قابلة لتحولها إلى إدراك أو مجموعة محددة من الطبائع، إنما أدوات دراماتورجية تستعمل بطرق مختلفة من دون الاهتمام (بالمحتمل الوقوع – بالتماثل) (Vraisemblable) أو الواقعية.

✍ دراماتورجيا، بنى درامية، درامية وملحمية، لصق، مونتاج.

📖 Szondi, 1956; Barry, 1970; Levitt, 1971; Pfister, 1977.

أشكال مسرحية

FORMES THÉÂTRALES

بالإنجليزية: *theatrical forms*؛ بالألمانية: *Theaterformen*؛ بالإسبانية: *formas teatrales*

الشكل المسرحي هو مصطلح يستعمل كثيراً اليوم، على الأرجح لتجديد المصطلح المستعمل للنوع* (genre) ولتمييز أنواع من المسرحيات والعروض بشكل أدق من الأنواع الكبيرة (تراجيديا وكوميديا والدراما). وقد سهل الخلط الحالي للأنواع (وحتى عدم الاهتمام بتصنيف الأشكال والفصل الواضح والدقيق لأنواع العرض) سهّل هذا الخلط إلى حدّ بعيد استعمالَ هذا المصطلح. يدل الشكل على إدخال الوجه البارز المتحرك والمتحوّل لأنواع العرض بحسب الأهداف والظروف الجديدة التي تجعل من المستحيل وضع تفسير قانوني وثابت للأنواع. نتكلم عن الأشكال المسرحية الأكثر شواذاً، ونستخدم هذا المصطلح أيضاً لعناصر البنية الدرامية أو العرض (حوار، ومونولوج، وفاتحة، ومونتاج النصوص، ووضع في المكان... إلخ).

G

حدث هزلي طارئ
GAG

🔄 بالإنجليزية: *Gag*؛ بالألمانية: *Gag*؛ بالإسبانية: *gag*.

استعمل المصطلح باللغة الفرنسية منذ العام 1920. وتعتبر الإثارة الهزلية في السينما فعلاً أو اسكتشاً كوميدياً يُظنّ بأن الممثل يرتجله ويحدث بشكل بصري انطلاقاً من أعراض وحالات غير معتادة، وتعتبر «في المفردات الشعبية المتداولة داخل الأستوديوهات هي التي لها دور في نجاح أو سقوط فيلم هزلي»، (B. Cendrars) في: *L'homme foudroyé*. في السينما كما في المسرح، يبتكر الممثل الكوميدي أحياناً ألعاباً مسرحية ومزاحاً ماجناً تتعارض مع الخطاب وتزعج الإدراك الحسي للواقع من اللغة الأميركية gag: أي التأثير الهزلي (burlesque).

📖 Bergson, 1899; F. Mars, *Le Gag*, 1964; Freud, 1969, vol. 4 ("Der Witz"); Collet et *al.*, 1977.

نوع
GENRE

🔄 بالإنجليزية: *Genre, Type of Drama*؛ بالألمانية: *Genre, Dramengattung*؛ بالإسبانية: *género*.

1- غموض المصطلح

نتحدث عموماً عن النوع الدرامي أو المسرحي، ونوع الكوميديا أو التراجيديا أو نوع كوميديا العادات. يفقد هذا الاستعمال المتضخم للمصطلح كل المعنى المحدّد ويُفسد تجارب تصنيف الأشكال الأدبية والمسرحية.

لا تقتصر النظرية الأدبية على دراسة الأعمال الموجودة، مثل النقد فحسب، بل تتجاوز الحدود الضيقة لوصف العمل الفردي لتأسيس نموذجية الأشكال والفئات الأدبية ونماذج الخطابات. ولا تجد قضية «شاعرية الأنواع» نفسها في جدول الأعمال التاريخية المنجزة، إنّها تفضّل التفكير بوسائل استعادة تصنيف ونمذجة الخطاب من خلال طرحه حول النظريات العامة للواقع اللغوي والأدبي. وهكذا، فلا يكون تحديد النوع مسألة تصنيف الأكثر أو الأقل دقة وتماسكاً، بل مفتاحاً لفهم كامل النص من خلال مجموعة القواعد والمعايير(التي تحدّد كل نوع). يعتبر كلّ نص على حدّ سواء تجسيداً وبعداً نوعياً، ويقدّم النموذج المثالي لشكل أدبي معين فتأتي: دراسة الامتثال، وأيضاً تجاوز هذا النموذج وتوضح العمل ووظيفته.

2- مقاربة تاريخية ونظام بنيوي

هناك طريقتان لمقاربة الأنواع، وذلك وفقاً لما نعتبره كشكل نوعاً تاريخياً من فئة الخطاب. يمكن أحياناً إظهار التمييز من خلال التناقض النوع/ النمط: «إنّ سرّ الأنواع أنها فئات أدبية بحتة، أما الأنماط فهي فئات تتعلق بعلم اللغات، وبشكل أدق بعلم الإنسان للتعبير الشفهي» (Genette, 1977: 418).

أ- تاريخياً، نستخرج الأشكال المسرحية على اختلافها من التطوّر الأدبي ونسعى إلى إيجاد علاقة قرابة أو معايير تناقض بين الأنواع.

ب- بنيوياً، نقوم بإعداد نموذج عالمي للخطاب من خلال إنتاج نظرية تقدم مروحة من الاختلافات المعقولة لأشكال الخطاب، أي عينات نسعى من خلالها لاحقاً لإدخال الأنواع الثابتة والمؤكدة، مع تدبير عينات للأعمال القادمة هي بمنزلة أنواع ليست محقّقة بعد ولكن يمكن تخيّلها نظرياً.

بالنسبة إلى المسرح، يجب معرفة ما إذا كان يؤلّف لنفسه نوعاً معارضاً للشعر الملحمي (للرواية) والشعر الغنائي. ويبدو أن هذا التوزيع الثلاثي فرض نفسه منذ مقطع (*La république* III, 392) حيث أسس أفلاطون تمييزاً يرتكز على طريقة معيّنة حيث الوقائع الماضية والحاضرة والمستقبلية تنتقل إلى الجمهور، وذلك بعرض واضح وبسيط (قصيدة الديسيرامفوس مليئة بالحماسة وهي مديح مبالغ فيه)، بالتقليد (تراجيديا وكوميديا)، ومن خلال الطريقتين على حد سواء (شعر ملحمي). ويعتمد هذا التصنيف على نمط عرض الواقع، وأيضاً على معيار دلالي «لتقليد» الواقع وعلى التدخل المباشر بشكل أو بآخر للشاعر في عرض الوقائع.

ويصبح المسرح النوع الأكثر «موضوعية»، حيث تبدو الشخصيات تتكلّم من خلال نفسها، من دون أن يتكلم المؤلف بشكل مباشر (إلّا في الحالة الاستثنائية للمتحدث بلسان حاله، والرسول والخورس والممثل الملقي للافتتاحية (أي البرولوج)، والممثل الملقي للخاتمة أو التعليمات المسرحية).

3- المسرح في نظرية الأنواع

في داخل النوع الدرامي، من الصعب متابعة تقسيمات مرتكزة على معايير الخطاب. إن إرث التاريخ والعادات المفروضة من قبل الشعراء كبير جداً، وهو معيار يحدّد الأنواع بشكل شبه دائم داخل التناقض كوميديا/ تراجيديا، وذلك وفقاً للمحتويات ولتقنيات التأليف (من هنا مختلف أنواع الكوميديا والتراجيديا التي توسع إمكاناتها من دون طرح موضوع الانفصال). ولهذا السبب فإنه من الصعوبة بمكان أن يفرض النوع الوسيط للتراجيكوميديا أو للدراما نفسه: «فهو تارة تراجيدي له غاية تفاؤلية كورناي، وطوراً كوميدي أو دراما لا شيء فيها من الكوميديا أو من الإبهاج. عندما أبصرت التراجيديا المحلية والبرجوازية النور مع ديدرو، أصبح النوع الجديد أو الجدّي» (من دون المسخرة التي تضحك ومن دون الخطر الذي يخيف) (Troisième Entretien avec Dorval) شكلاً مشؤوماً بلا أي قيمة جمالية، لأنه لا يبقى أي شيء من حيوية الفئتين الجماليتين الأساسيتين، أي الكوميديا والتراجيديا. ولا تنجح الدراما الرومانسية والدراما الوجودية أو العبثية في تجاوز هذا المسار الوسطي البرجوازي إلا بثمن الإفراط والتضخم والمتنافر المذهل. أما في ما خصّ الكتابة المسرحية المعاصرة، فتدعو إلى تعدد الأشكال وإلى خليط من المعايير والمواد (جميع الفنون التشكيلية وفنون العرض المسرحي والموسيقى)، وكذلك الفئات الموروثة من التاريخ وهي قليلة الاستعمال لتحافظ على أصالتها. وحدها نموذجية الخطاب وأنماط تحقيقية تقوم بإيضاح الوصف.

من المشروع أن نتساءل حول أي مسير

نعود اليوم لتحديد نوع النصوص والعروض المسرحية. ويتألف النوع - أبعد من المعايير المطلوبة من قبل الشعراء - من مجموعة تدوينات ترميزية تدل على الحقيقة التي يفترض بالنص أن يمثّلها، والتي تقرّر درجة التقرّب من التماثل مع الفعل. ويعطي النوع، للقارئ/ المشاهد، خيار قراءة النص وفقاً لقوانين من هذا أو ذاك النوع دلالةً عن الحقيقة المتمثّلة، ويقدم شبكة للقراءة وعقداً يقوم بين النص والقارئ. ومع تقصّي نوع النص، يتكوّن في ذهن القارئ عدد معين من التوقعات، والصور المفروضة التي ترمّز الواقع وتبسّطه، وتسمح للمؤلف بعدم إعادة اختصار قوانين اللعبة والنوع المفترض والمعروف، ويأمر بتلبيتها وبتجاوز هذه التوقعات وتمييز نصّه من النموذج الشرعي والقانوني.

إن البحث عن النوع، هو في قراءة للنص مع تقريبه من النصوص الأخرى، وخاصة المعايير الاجتماعية والأيديولوجية التي تؤلف، لحقبة ولجمهور، نموذج التماثل. وبهذه الطريقة، تراقب نظرية الأنواع ما هو أبعد من نظام داخلي للمسرحيات أو العروض، كما تراقب تدوينها في الفئات الأخرى من النصوص وفي النص الاجتماعي الذي يقدم قاعدة مرجعية لكل أدب.

📖 Bray, 1927; Staiger, 1946; Frye, 1957; Bentley, 1964; Genette, 1969, 1977; Grimm, 1971; Todorov, 1976.

المسرح الشامل (جيسامتكونستورك) GESAMTKUNSTWERK

بالإنجليزية: *Gesamtkunstwerk, Total Theatre*؛ بالألمانية: *Gesamtkunstwerk*؛ بالإسبانية: *gesamtkunstwerk, obra total*.

مصطلح أطلقه ر. فاغنر قرابة العام 1850، ويعني حرفياً «العمل الفني الشامل» أو الإجمالي، يترجم (بسرعة أحياناً) إلى المسرح التام. وتبحث جمالية أوبرا فاغنر عن الأثر الفني «الأكثر مجتمعية» الذي يكون توليفاً مركباً من الموسيقى والأدب والرسم والنحت والهندسة والفنون التشكيلية المسرحية... إلخ، ويكون هذا البحث مؤشّراً في الوقت نفسه لحركة فنية ورمزية أو تصوّراً أساسياً للمسرح والإخراج.

1- المثالية الرمزية

بالنسبة إلى الرمزية، يؤلّف العمل الفني، وخاصة المسرح، مجموعة دالّة ومستقلة ومنغلقة على نفسها ولا تتناسب مع الواقع التقليدي. ويعتبر المشهد نموذجاً مصغراً ومتجانساً، ونوعاً من نظام الضبط الآلي أو السيميولوجي يدمج المواد المسرحية جميعها في كلية ومشروع دلالات. وتحكم تطابقات من النمط البودليري على مختلف فنون المسرح، وتجمع مجموعة تفرعات من الرموز التي تبدو غير متجانسة. بالنسبة إلى فاغنر على سبيل المثال، الكلام هو كالعنصر الذكري يقوم بتخصيب الموسيقى أو العنصر الأنثوي، وتجد الروح والعواطف، والنظر والسمع نفسها مجتمعة من خلال توليفات لأحاسيس المواكبة. «ويعتبر الرقص والموسيقى والشعر أخوة ثلاثة مولودين منذ بداية العالم. فإن تمكنّا من رؤيتها تتشكل دوائر وتكون شروط ظهور الفن قد حصلت. وإنهم بطبيعتهم غير منفصلين». يطبق هذا العمل الفني الاصطناعي لتجانس موجود سابقاً أو يراد إقامته من تلوّنات العرض وحتى بلوغ التساوي بين المسرح والحياة، أي نوع من العبادة الجمالية والفلسفية التي تظهر في *Le livre à venir* لِـ مالارميه: «اعتقد أن الأدب العائد إلى مصدره، أي أدب العلوم، سيقدم لنا مسرحاً تكون عروضه العبادة المعاصرة، والكتاب هو التفسير الكافي للإنسان في أكثر أحلامنا جمالاً (...). هذا النوع من العمل موجود وقد حاول الجميع إيجاده من دون أن يعرفوا أنّه ليس عبارة

عبقرية أو تهيجاً أو مارداً أو عن مهرج لم يعثر على طابع بدون علمه.

2- الإخراج: دمج الفنون أو فصلها؟

تطرح نظرية الجيسامكونستورك مشكلة تخصصية المسرح: هل هو مسرح «لقيط» و «قذر» يتألّف من فضلات (مختلف الأنظمة المسرحية) أم هو كلية متجانسة حيث يذوب كل ما يظهر على خشبة المسرح في آتون، كما يقترح فاغنر؟

أ- الدمج المستحيل

لكن، في حال كان الدمج هو الهدف الأقصى للمخرج، فلن يستطيع المسرح الشامل أن يحقّق ذلك، **أقلّه في المعنى غير المجازي أو الباطني للكلمة.** وحتى فاغنر الذي تمنى هو نفسه أن تحدث التنقلات بين اللوحات بطريقة التسلسل المدمّج والحالم، قد تخلّى عن تحقيق إخراج رمزي غير واقعي بما فيه الكفاية. وقد استسلم للتصوير الواقعي لمصممي الديكور، وبقي الدمج التام حرفاً صامتاً.

أما المخرجون «الأرسطويون» (الذين يؤمنون بالحكاية وبالسرد كعامل أساس في كل مسرحية)، فيعتبرون الفعل عامل توحيد. ويرى هونزل (1940) أنّ التيار الكهربائي يجتاز الممثل والأزياء والديكور والموسيقى والنص: لا أهمية لعدد المواد وترددادها، منذ لحظة امتداد التيار باتجاه الهدف، مع توليد الفعل.

ب- تفنيد الانظمة

إذا كان هناك تأثير للدمج، فهو على مستوى استلامه من قبل المشاهد لا على مستوى إنتاج الأنظمة. ومع مضاعفة مصادر انبعاث الفنون المشهدية، مع تنسيق وتزامن تأثيرها في الجمهور، نقوم بإنتاج تأثير اندماجي بقدر ما يكون المشاهد مأخوذاً بالانطباعات المتقاربة التي تبدو أنها تنتقل من واحدة إلى أخرى بسهولة.

ومن هنا، ومن دون أي شك، تأتي مفارقة جيسامكونستورك: توحيد فنون المسرح في تجربة فريدة للمشاهد (Erlebnis)، مع حفظ كل واحدة منها قدرتها الفريدة. وبدلاً من استعمال الدمج، حيث يفقد كل عنصر صفته، ينخرط المسرح الشامل (Gesamtkunstwerk) **بمجموعة متصاعدة، أي الدراما الموسيقية** للمؤلف فاغنر. فبدلاً من الانطلاق أسطورياً لاكتشاف إنتاج بعناصر متساوية، من الأصح التمييز بين مختلف أنواع المسرح الشامل بحسب **العنصر الذي يعتبر قاعدة مثبتة الفنون الأخرى. وبحسب فاغنر، فإن الموسيقى – ودون منازع –** هي من تؤدي هذا الدور. أما بحسب كلوديل وم. رينهارت (M. Reinhardt) (1963)، فمن **يؤدي هذا الدور هو النص الشعري. ويقول** بوهوس (Bauhaus)، إنّ الهندسة هي الدعامة لباقي الفنون. (بالطريقة نفسها، مع قيام هيكلته لأنظمة العرض، ونهتم بتحديد النظام الأساسي الذي سترتكز عليه قوانين الأنظمة الأخرى، وذلك بحسب العرض أو بعض أقسام العرض. وتتجنّب هذه الطريقة اتخاذ قرار التراتبية شكل غيبي وتخصّص مختلف الفنون).

ج – المسرح الشامل المضاد أو التمييز المتبادل للأنظمة

بالإضافة إلى الاندماج المستحيل أو التعبير عن الأنظمة، هناك احتمال ثالث ممكن نظرياً هو إظهار الفنون المشهدية في تعارضه بعضها مع بعض، مع رفض إضافة نتائجها. إنها تقنية التغريب والتماسف (التي ليست بالضرورة خاضعة لبريخت). ونشدّد على فصل التقنيات: موسيقى تناقض النص، وحركية تخون الجو المسرحي أو الفعل. ويحافظ كل نظام دلالي على استقلاليته، بل ينأى بنفسه عن الآخرين: وإن تكوّن الفنون القريبة المتنوّعة من الفنون الدرامية المدعوة إلى ملعبنا، هو ليس لصنع «عمل فني شامل» حيث يتخلون عن أنفسهم ويندمجون

بعضهم مع بعض، بل لدفع المهمة المشتركة، كل واحد وفق طريقته. وتتمثل جميع العلاقات بخلق مسافة تغريب بين الواحدة والأخرى بالنأي بالنفس الواحدة عن الأخرى» (Brecht, *Petit Organon*, 1963, § 74: 100).

• إخراج، سيميولوجيا.

Baudelaire, 1861, *in* 1951; Appia, 1895, 1899, 1954; Craig, 1911; Kesting, 1965; Szeemann, 1983.

حركة
GESTE

(من اللاتينية gestus، أي وضعية، حركة الجسم).

بالإنجليزية: Gesture؛ بالألمانية: Gebärde, Geste؛ بالإسبانية: gesto.

إنها عبارة عن حركة الجسم، في أغلب الأحيان طوعية، ويسيطر عليها الممثل، وتحدث من أجل إعطاء تفسير دال يعتمد بشكل أو بآخر على النص الملفوظ، أو تكون مستقلة تماماً عنه.

1- وضع الحركة المسرحية

أ- الحركة كتعبير

كل حقبة تاريخية تسِم المسرح بسمة خاصة، وهذا ينعكس على أداء الممثل وشكل العرض. إن المفهوم الكلاسيكي الذي لا يزال سارياً في هذه الأيام أيضاً، يجعل من الحركة وسيلة للتعبير ولإظهار المحتوى النفسي الداخلي والخارجي (أي الانفعالات وردات الفعل والدلالات) التي يتعين على الجسد إرساؤها. إن تعريف كاهوساك (Cahusac) مؤلّف مقالة «الحركة» (geste) للموسوعة (Encyclopédie)، يكشف هذا التيار الفكري: فالحركة هي «تحرك خارجي للجسد والوجه، وللتعابير الأولى لأحاسيس الإنسان التي تعطيها الطبيعية له. (...) ونتكلم عن الحركة بطريقة تغيير الفنون أيضاً، فمن الضروري النظر اليها من خلال وجهات نظرها المختلفة. لكن، بغض النظر عن الطريقة التي ننظر ونخطط لها، فلا بدّ من النظر إليها على أنها تعبير، لأن وظيفتها الأولى، وبهذه الصفة التي أقامتها قوانين الطبيعة، تقوم الحركة بتجميل **الفنون التي هي عبارة عن الكل، فتتحد بها** لتصبح جزءاً أساسياً منها». وتجعل الطبيعة التعبيرية للحركة وسيلة لخدمة الممثل الذي لا وسيلة له إلا جسده للتعبير عن حالاته النفسية. **«ثمّة مشاهد كاملة حيث من الطبيعي أكثر للشخصية المسرحية أن تتحرك من أن تتكلم»** (Diderot, *De la poésie dramatique*, 1758). ويؤسس علم النفس الطبيعي لسلسلة **كاملة من التوازنات بين المشاعر وتصوراتها** الإيمائية. وتعتبر الحركة العنصر الوسيط بين الباطن (الوعي) والخارج (الكائن الجسدي). هنا أيضاً، ظاهرة الرؤية الكلاسيكية للحركة في الحياة مثل المسرح: «إذا كانت الحركات عبارة عن إشارات خارجية ومرئية لجسمنا، والتي نعرف من خلالها التجليات الداخلية لروحنا، فمن الممكن اعتبارها وجهة نظر مزدوجة: أولاً، كتغييرات ذاتية الرؤية من ذاتها، وثانياً، كوسائل تدلّ على العمليات الداخلية للروح» (Engel, 1788: 62-63).

ب- الحركة كمنتَج

كردّة فعل على هذا المذهب التعبيري للحركة، يحاول التيار الحالي عدم تعريف الإيماءة بأنها وسيلة تواصل للمعنى السابق، بل كوسيلة إنتاج. وبعيداً من الثنائية: انطباع/ تعبير، يعتبر هذا المفهوم الأحادي حركية الممثل (أقلّه في الشكل التجريبي للعبة الارتجال) كمنتجة للإشارات لا عملية تواصل بسيطة للمشاعر «المعبر عنها» فقط. في هذا السياق. يرفض غروتوفسكي مثلاً الفصل بين الفكرة والحركة الجسدية، فكرة وتصويراً. تعتبر الحركة

بالنسبة إليه موضوع بحث، وموضوع إنتاج، فك رموز الصور الأيديوغرامية: «يجب البحث دوماً عن صور الأيديوغرامية وسيبدو تركيبها فورياً وعفوياً». وترتكز نقطة انطلاق هذه الأشكال الحركية في التحفيز الفردي لردات الفعل الإنسانية الأولية واكتشافها. والنتيجة النهائية شكل من الأشكال الحية التي تتحلى بمنطقها الخاص (Grotowski, 1971:111). في هذا السياق، تُعدّ «الحركة المسرحة» هنا مصدر عمل الممثل وهدفه. من المستحيل وصف الحركة ذات الطابع المسرحي بتعابير مستلّة من المشاع أو حتى بمواقف/ وضعيات معبرة وذات دلالات، مايرهولد. أما بالنسبة إلى غروتوفسكي، فالصورة الهيروغليفية هي مرادفة للعلامة الأيقونية التي لا يمكن ترجمتها؛ وبقدر ما هي الرمز، هي في الوقت عينه الغرض المرمّز. أما بالنسبة إلى ممارسي المهنة الآخرين، فتبدو الحركة الهيروغليفية قابلة للفكاك، ف «كل حركة تعتبر هيروغليفية لأن لها معناها الخاص ودلالاتها. فلا يجب على المسرح سوى استعمال الحركات التي يمكن فكّ رموزها فوراً، أما الباقي فيعتبر غير ضروري» (Meyer-hold, 1969: 200).

ج - الحركة كصورة داخلية للجسم أو كنظام خارجي

تُعدّ واحدة من الصعوبات الأساسية في دراسة الحركة المسرحية، هي تحديداً، وفي الوقت نفسه المصدر المنتج والواصف للتناقضات (ضغط/ استرخاء، سرعة/ بطء، إيقاع ترجيعي/ انسيابية... إلخ). إلاّ أن هذا الوصف، بغضّ النظر عن ارتباطه بتقعيد اللغة الوصفية الشفهية التي تفرض تعابيرها الخاصة، يبقى مثل كل وصف، خارجاً عن الغرض/ الموضوع، ولا يحدد رابطة بالكلام أو بأسلوب العرض: هو غالباً غير مندمج بفعالية بالمشروع الدال العام (الدراماتورجي والمسرحي).

أما بالنسبة إلى ضبط الحركة من خلال صورة الجسد والترسيمة الجسدية، فيتعلق الأمر بالعرض الذي يقدمه الممثل أو الراقص في المكان الذي يطور فيه نفسه ويبقى هذا العرض التشكيلي الإيمائي حالياً حتى الآن ملموساً على مستوى الحدس فقط.

2- نحو منهج تصنيفي ونظام حركي

أ- التصنيفية

• لا تعتبر أي دراسة للرموز التصنيفية الحركات كافية بحق، سواء الحركات في الحياة الواقعية أو في المسرح. وبالعادة، يمكننا تمييز الآتي:

• الحركات الفطرية، المرتبطة بوضعيات جسمانية أو بتحرك ما.

• الحركات الجمالية، المعمولة من أجل إنتاج عمل فني (رقصة، إيمائية/ مسرحية... إلخ).

• الحركات المتعارف عليها التي تعبِّر عن رسالة يفهمها المرسل والمتلقي.

• ثمة ميزة أخرى على تعارض مع الحركة المقلّدة والحركة الأساس أو الأصلية. وتكون الحركة المقلدة هي حركة الممثل الذي يجسد بطريقة واقعية أو طبيعية شخصية ما، من خلال إعادة تركيب تصرّفه وخصاله الحركية (في الواقع، تعتبر الأسلبة والتوصيف لا مفر منهما وتكيفان تأثير الحقيقة الحركية). وبالعكس فيمكن للحركة رفض التقليد والتكرار والترشيد الاستطرادي. وتقدّم الحركة نفسها على أنها هيروغليفية قابلة لفك رموزها. في هذا السياق، يقول غروتوفسكي: «لا يجب على الممثل استعمال جسمه لإظهار حركة الروح، بل يجب إنجاز هذه الحركة بجسده» (1971: 91). يكون الأمر عبارة عن إيجاد صور أيديوغرامية جسدية (عند غروتوفسكي) أو، بحسب صياغة آرتو، «لغة جسدية جديدة ترتكز على الإشارات لا على الكلمات» (1964 b: 81).

• هل تصنيف الحركات هذا يجب إعادة النظر فيه فور امتحان هذه الحركات على خشبة المسرح؟ إن كل شيء له مدلول في العمل الحركي للممثل، ولا شيء يترك للمصادفة. في الواقع، كل شيء يتخذ معنى الإشارة أو الحركات لأية فئة انتمى، حتى التي تدخل في الفئة الجمالية. ولكن، والعكس بالعكس، لا يعتبر جسم الممثل مختزلاً بالكامل لمجموعة إشارات، بل يقاوم تحقيق آلية السيميولوجيا كما لو أن الحركة في المسرح حافظت دائماً على بصمة الشخص الذي أنتجها.

ب- الرمز الحركي

بدلاً من تقسيم التحرّك إلى وحدات متكررة (كينام، الوكينام في نظرية بيردفيستل (Birdwhistell))، نشير إلى بعض خصائص الرمز الحركي (لمناقشة مفصلة، مراجعة Pa-vis, 1981 a):

- توتر الحركة/ استرخاء.
- التركيز المادي والزمني لحركات متعددة (مراجعة صور مايرهولد الأيديوغرامية، 1973).
- العملية الجمالية لأسلبة الحركة وتضخيمها وتنقيتها وانفصالها.
- إدراك حسي للنهائية (القطعية - الحتمية) وتوجيه المقطع الحركي للمشهد الإيمائي لعملية جمالية للأسلبة وتضخيم السياقات الجمالية للأسلبة: تضخيم، وتنقية، وتماسف الحركة .
- إرساء الرابط بين الحركة والخطاب (مرافقة، ومكاملة، واستبدال).

3- صعوبات وضع قواعد للحركات

تقدم الحركات على شكل سلسلة متواصلة طوال العرض، ما يجعل التقطيع إلى وحدات حركية عملية صعبة. ولا يعدّ غياب التحرك معياراً كافياً لتحديد نهاية أو بداية الحركة، ولا يوجد فعلاً عناصر متكررة «للجملة الحركية» مثل الشيء أو الفعل أو الفاعل.

كل وصف شفهي لحركة الممثّل يفقد الكثير من الميزات الخاصة بالحركات والوضعيات. بالإضافة إلى ذلك، فإنه يقطع الجسد وفقاً لوحدات دلالية لغوية، في حين أنه يجب دراسة الجسد وفقاً لخصائصه أو قوانينه فقط، في حال وجودها. ومن المفترض معرفة مع أية وظيفة أيديولوجية تتوافق نتيجة البحث، وأي منظومة تطبّق على دراسة الحركات؟ هل لتثبيت وترميز الحركة بشكل يشعر فيه «المتحرّك» أو المراقب بالأمان؟ ألا يجب أن تضم إلى الوصف الخارجي رؤية حدسية للصورة الجسدية الخاصة بالمتحرك، وإعادة اكتشاف أهمية الغرائز والنزوات في التصرف، حيث بيّن فرويد التعبير وكأنه على الحدود، بين النفسي والفيزيولوجي؟

ولدراسة الحركية طريق طويل أمامها، في حال أرادت دراسة الحركية الخروج من التعليق الجمالي البسيط وإيجاد الأبعاد العميقة للحركة.

📖 Laban, 1960; Artaud, 1964; Birdwhistell, 1973, Bouissac, 1973, Leroi-Gourhan, 1974, Cosnier, 1977; Hanna, 1979; Krysinski, 1981; Sarrazac et *al.*, 1981; Marin, 1985; Lecoq, 1987, 1996; Pavis et Villeneuve, 1993.

حركية
GESTUALITÉ

بالإنجليزية: *Gestuality*؛ بالألمانية: *Gestik*؛ بالإسبانية: *Gestualidad*.

تعبير جديد مستعمل منذ بداية الأبحاث في علم السيميولوجيا، وعلى الأرجح مستوحى من نموذج الأدب/ الأدبية، والمسرح/ المسرحة للدلالة على الخصائص المحددة للحركة، وخاصة تلك التي تقرب الحركات وتميّزها من أنظمة التواصل الأخرى.

وتتعارض الحركية، من جهة أخرى، مع

الحركة الفردية: فهي تشكل نظاماً متماسكاً بشكل أو بآخر تكون فيها جسدية بينما تعود الحركة إلى فعل جسدي نادر وفريد.

📖 *Langages*, 1968, Stern, 1973, Pavis, 1981 a, 1996 a.

حركي
GESTUELLE

(تعبير جديد، بداية القرن العشرين).

بالإنجليزية: *System of gestures*، وبالألمانية: *Gebärdensprache*، بالإسبانية: *gesticulación*.

الحركي هو عبارة عن مفهوم قريب من مفهوم الحركية. وهو طريقة تحرك خاصة بممثل أو بشخصية أو بأسلوب أدائي. تشمل الحركية تشكيل حركات الممثل وتخصيصها وتحضّر أيضاً لمفهوم الحركة.

تحرّك
GESTUS

بالإنجليزية: *Gestus*؛ بالألمانية: *Gestus*؛ بالإسبانية: *gestus*.

1- الحركة والتحرّك

إنه المصطلح اللاتيني لعبارة geste. وجد هذا الشكل باللغة الألمانية لغاية القرن الثامن عشر: يتحدث ليسينغ مثلاً عن «التحرك الفردي» (أي المتميز) أو «تحرك التحذير الأبوي». للتحرّك هنا معنى الخاصية المحددة لاستعمال الجسد، ويأخذ المعنى الاجتماعي تجاه شخصية أخرى، وهو يعد المفهوم الذي ذكره بريخت في نظريته حول التحرك. ويميّز مايرهولد «المواقف التي تدل على الوضعية الأساسية للشخصية المسرحية. ولهذه التمارين البيو ميكانيكية، البيولوجية هدف بحث الوضعيات المتصلة والجرأة في التحرّكات الإيمائية.

2- التحرك البريختي

يجب التفريق بين التحرّك والحركة الفردية البحتة (الحكّ أو العطس... إلخ): «أما **الوضعيات التي تتخذها الشخصيات الأخرى** فتشكل ما نطلق عليه اسم المجال الحركي. يتم تحديد الوضعيات الجسمانية بنبرات الصوت تجاه بعضها البعض، والتلاعب الفيزيونومي **من قبل المظاهر الاجتماعية: تشاتم الشخصيات مع بعضها أو تجامل أو تتبادل الأمثولات... إلخ»** (*Petit Organon*, 1963: § 61: 80). **يتألف التحرك من حركة بسيطة للشخصية بوجه الشخصية الأخرى، بطريقة اجتماعية أو** مشتركة. تفترض كل حركة مسرحية مسبقاً وضعية خاصة للشخصيات في ما بينها وداخل العالم الاجتماعي ونموذجاً يضبط تناسقها: إنه التحرّك الاجتماعي. ويكون التحرك الأساسي في المسرحية نموذجاً للعلاقات الأساسية تضبط السلوكيات الاجتماعية (خنوع ومساواة وعنف وخداع... إلخ) يقع التحرك بين الفعل والشخصية (تعارض أرسطوي لكل مسرح): بصفته فعلاً، يبيّن الشخصية المنخرطة في التطبيق العملي الاجتماعي، وبصفته شخصية ذات طباع، فإنه يمثل مجموعة من خصائص الفرد. ويكون التحرّك حساساً في الوقت عينه في التصرّف الجسماني للممثل وفي خطابه: يمكن لنص أو لموسيقى أن تكون حركية عندما تقدم إيقاعاً يتناسب مع المعنى الذي تتحدّث عنه (مثلاً: التحرّك المصطدم والمرخّم بإنقاص وقع في الأغنية البريختية لاعتبار العالم المصطدم وغير المتجانس) ومن الأفضل للممثل استعماله لحركات أكثر منه الكلمات.

يستحق هذا المفهوم إعادة النظر في ضوء

نظريات اللغة الشاعرية وأيقونية الخطاب المسرحي والحركية المسرحية التي تعتبر هيروغليفية جسد الإنسان والجسم الاجتماعي (Artaud, 1964; Grotowski, 1971).

تماسف.

Brecht, 1967, vol. 19: 385-421; Pavis, 1978 b, Knopf, 1980.

ذوق
GOÛT

بالإنجليزية: *Taste*، بالألمانية: *Geschmack*، بالإسبانية: *gusto*.

1- في التقليد الغربي للمسرح، نادراً ما يلعب الذوق، بمعناه الحرفي، دوراً مهماً في التجربة الجمالية عند المشاهدين، بينما بعض الشاعرية السنسكريتية توحي بالذوق وتذوق المسرح، وما يطلق عليه بارت اسمSapienta النص: «لا قدرة القليل من المعرفة، والقليل من الحكمة وأكثر ما يمكن من التذوق» (1978 a: 46).

2- إن الذوق، بمعناه الأوسع، أي بمعنى الانتظار والتقييم، هو عبارة عن معطيات أساسية لتقدير الطريقة التي يتلقى فيها الجمهور العرض، ويقرؤُه من خلال النص أو إدراك الإخراج ورموزه، وطريقة تغيير الأذواق مع الوقت والأيديولوجيات، حيث يكون الذوق الجيد والسيىء عرضة لتغيّرات دائمة تثير استياء الشعراء المعياريين، مثل لابروبير، الذين يدّعون أنه يوجد «ذوق جيد وذوق سيىء» (*Les caractères*, 1688). وتفرض الأبحاث حول الذوق تحقيقات عملية على جمهور المسرح وتكوينه وثقافته وعاداته.

نظرية الرموز والعلامات الاجتماعية – الرمازة.

Bourdieu, 1979, Pavis, 1996 a.

دمدمة
GROMMELOTS

بالإنجليزية: Gibberish؛ بالألمانية: gemurmel؛ بالإسبانية: murmullo.

يستعمل الممثل الدمدمة عندما «يتكلّم» مغمغماً، من دون استعمال لغة، ولكن مع إعطاء انطباع بأنه يقول شيئاً أو يعبر من خلال طبقات صوتية صحيحة. كتبت مسرحية Le saperleau للكاتب ج. بورديه (G. Bourdet) بعبارات خيالية بمصطلحات متخيلة تعتمد على الغمغمة من دون كلام من قبل الممثلين. يستعمل د. فو (D. Fo) الدمدمة للدلالة على بلاد ما أو تقاليد مجموعة من البشر. تلعب الدمدمة دور المدمر للغة المنظمة لإعادة بنائها بشكل أفضل بنظام مختلط يرتبط في آنٍ واحد مع الموسيقى والحركية والخطاب والتعبير الصوتي.

الغروتسك
GROTESQUE

(من الإيطالية: grottesca، الآتية من كلمة مغارة).

بالإنجليزية: *Grotesque*، بالألمانية: *das Groteske*، بالإسبانية: *grotesco*.

اسم يعطى للوحات المكتشفة في عصر النهضة والتي تحتوي على تصاميم رائعة: حيوانات على شكل نباتات وكائنات خرافية ووجوه بشرية.

1- نشوء غرابة الغروتسك

أ- المقصود بالغروتسك كل ما هو كوميدي، ذلك من خلال تأثير كاريكاتوري هزلي وغريب. ويستشعر غرابة الغروتسك مثل تشويه دلالي لشكل معروف أو مقبول مثل العرف. في هذا السياق، يتعهد غوتيه (Gautier) في *les Grotesques* (1844) بإعادة تأهيل

المؤلفين «الواقعيين» في بداية القرن السابع عشر مع عرض «التشويهات الأدبية» و«الانحرافات الشعرية».

لقد ظهر الغروتسك في العصر الرومانسي كشكل قادر على موازنة جمالية ما هو جميل بمفهوم السمو ولغة الحكم الجمالي وواقعيته: و«يكون تنافر الشكل القديم خجولاً ويبحث دائماً عن الاختباء. (...) وبعكس ذلك، يتمتع تنافر الشكل بدور عظيم في الأفكار العصرية، وهو موجود في كل مكان. ومن ناحية أخرى، تخلق غرابة الغروتسك التشويه والبشاعة، ومن جهة أخرى، الكوميديا والهزلية (...). وبالنسبة إلينا، يُعد الغروتسك المصدر الأكثر غنى الذي يمكن للطبيعة أن تقدمه للفن» (Hugo, préface de Cromwell, 1827).

في تطبيقها على المسرح تحافظ الدراماتورجيا في العرض المشهدي على وظيفتها الأساسية من حيث تنافر الشكل الغروتسكي، وتغيير الشكل، وتحافظ زيادة على ذلك على معنى التماسك والتفصيل الواقعي. ويشير مايرهولد دائماً إلى هذا الأمر، بهدف جعل المسرح، في التقليد الجمالي لرابليه ولهيغو ثم المنظر مثل باختين (1970)، شكلاً من أشكال التعبير بامتياز عن غرابة الشكل: مع سبق الإصرار المفرط وتشويه الطبيعة والتشديد على الجانب الحساس والمادي للأشكال.

2- روح الغروتسك

أ- إن أسباب التشويه كثيرة، بدءاً من الذوق البسيط للتأثير الكوميدي المجاني (في الكوميديا دل آرتي مثلاً) حتى السخرية السياسية أو الفلسفية (فولتير، وسويفت). ليس هناك من تنافر في الشكل، لكن مشاريع جمالية أيديولوجية متنافرة الشكل (غرابة الشكل السخرية، والرمزية والكوميدية والرومانسية والعدمية... إلخ). مثل التماسف، ليس للغروتسك تأثير بسيط للأسلوب، بل يلزم المعنى الكامل للعرض.

ب- الغروتسك يرتبط بشكل يتلازم بالتراجيكوميك، هذا ما يظهر تاريخياً مع ستورم أوند درانغ (Sturm und Drang) والدراما والميلودراما والمسرح الرومانسي والتعبيري (هيغو وأيضاً بوشنر ونستروي، فديكند، كايسر، سترنهايم) والتياترو لـ «شياريلي أو بيرانديلّو» (teatro grotesco). وكأنوار متداخلة ببعضها فالغروتسك والترجيكوميك في توازن متأرجح بين المضحك والمأساوي حيث يفرض كل نوع صورته المعاكسة لكي لا يتجمد في وضعية نهائية. وفي العالم الحالي، المعروف بتشوهه، أي بنقص هويته وتناغمه، يتخلّى الغروتسك عن تقديم صورة متناغمة عن المجتمع فيعيد صياغة محاكاة الفوضى مع إعطاء صورة محددة ثم إعادة العمل عليها.

ج- ينتج من ذلك اختلاط في الأنواع والأساليب. وهذا النوع الكوميدي المزعج يشلّ ملكية التلقي لدى المشاهد الذي يمنع عنه الضحك أو البقاء من دون أن ينال أصحابه العقاب. وتؤدّي هذه الحركة الدائمة لانقلاب المنظور إلى تناقض بين الغرض المرئي المدرك بشكل واقعي والغرض المجرد والمتخيل: رؤية ملموسة وتجريدية فكرية في آنٍ واحد. وبالطريقة نفسها، هناك غالباً نوع من تحول الإنسان إلى حيوان والعكس صحيح. وتؤدي بهيمية الطبيعية الإنسانية وإنسانية الحيوانات إلى تشكيك في المثاليات التقليدية للإنسان. هذا لا يدل دائماً على انحطاط وازدراء، ولكن إلى طريقة لإعادة الإنسان إلى مكانه المناسب فقط، وخصوصاً بالنسة إلى غرائزه وكينونته الجسدية (Bakhtine, 1965).

د- بهذا المعنى، تعتبر الغروتسك فناً واقعياً، كونه (كما في الكاريكاتور) الشيء المشوه عن قصد. فهو يؤكّد وجود الأشياء في الوقت

الذي ينتقدها. إنها نقيض التجريدية، على الأقل الفئة التجريدية التي ترفض كل منطق وتنفي وجود القوانين والمبادئ الاجتماعية. كما يبتعد الغروتسك عن الفن العدمي أو الدادائي الذي يرفض كل قيمة ولا يؤمن بوظيفة المحاكاة الساخرة أو النقدية للنشاط الفني. بالإضافة إلى ذلك، كما أظهر دورنمات، «إنه الفن الفاشي الذي يزعم أنه إيجابي وبطولي، لكنه فعلاً عدمي ومدمر لكل قيمة إنسانية. وعلى عكس ذلك، فالغروتسك يملك بعض الإمكانات ليكون صحيحاً. (...) إنها أسلبة متطرّفة، وتجسيد فجائي، وهي بإمكانها أن تفهم القضايا الحديثة وحتى عصرنا الحالي، من دون أن تكون جزءاً من أطروحة أو مجرد تقرير» (1966: 136-137).

هـ- في سخرية الغروتسك، نحن نضحك، لا بسبب شيء بطريقة منفصلة، عن، بل مع من نسخر منه. ونشارك في حفلة الأرواح والأجساد: «الضحك الذي يسببه الغروتسك هو بحد ذاته أمر عميق، بديهي وأولي يقربنا أكثر من الحياة البريئة والسعادة المطلقة أكثر من الضحك الذي تسببه كوميديا الأخلاق (...) التي سُميت في ما بعد الغروتسك المضحك كنقيض للكوميديا العادية التي أطلق عليها اسم الكوميديا المعبرة» (Baudelaire, 1855: 985).

و- يدور السؤال حول معرفة ما إذا كانت الكوميديا المطلقة تدمر بمرورها كل قيمة وكلّ شيء مجرد وإذا كانت تستوعب الآلية العمياء للتجريدية، كما يدّعي، ويبدو أنه مخطئ ج. كوت (J. Kott): «إن فشل الممثل التراجيدي هو المطلق المحول إلى ضحك وتدنيس، وإن تحوله من آلية عمياء إلى نوع من الآلة» (1965:137).

«تحول غرابة الشكل بالضحك مطلق القصة مثل ما تحول إلى ضحك مطلق الآلهة، والطبيعة والقدر» (144).

من الغروتسك التراجيدية — الكوميدية إلى التجريدية، ليس هناك إلا خطوة واحدة تفصل بينهما، خطت بسرعة في المسرح المعاصر. لكن المحافظة على الحدود (حتى لو أنها نظرية) ضرورية لتمييز، دورنمات وبريخت. الدراماتورجيا الخاصة ب «يونسكو أو بيكيت من تلك الخاصة ب فريش بالنسبة إلى المؤلفين الثلاثة الآخرين، يعدّ الغروتسك محاولة أخيرة لإدراك الإنسان التراجيكوميدي الحالي، وتمزقه، وأيضاً لحيويته وتجدّده حيال عبر (à travers) الفن.

📖 Kayser, 1960, Dürrenmatt, 1966, Heidsieck, 1969, Ubersfeld, 1974.

H

الخطأ التراجيدي

HAMARTIA

كلمة يونانية تعني الخطأ التاريخي (mot grec pour erreur).

في التراجيديا اليونانية، يؤدي الخطأ في الحكم أو الجهل إلى كارثة. فالبطل لا يرتكب خطأً بسبب «شرّه أو فساده، لكن نتيجة لهذا الخطأ أو ذاك ممّا يكون قد ارتكبه» (Aristote, *Poétique*, §1453a).

ويُعتبر الخطأ التراجيدي شأناً غامضاً. وبالفعل، فإن «الشعور المأساوي بالذنب يقع بين المفهوم التراجيدي الديني للخطأ – الدنس، والخطأ، كمرض روحي، وهذيان مرسل من الآلهة، ومولّد للجرم بالضرورة، لكن بشكل لا إرادي، والمفهوم الجديد الذي يكون فيه المذنب «harmartón» وخاصة «adikón»، أي أنه من دون أن يُرغم على ذلك قد اختار طوعاً ارتكاب الجرم» (Vernant, 1972: 38).

تغطرس، النزاع، تراجيدي.

Romilly, 1961, 1970, Saïd, 1978.

هابننغ

HAPPENING

من الإنجليزية To Happen, se passer, arriver.

إنه نوع من النشاط المسرحي الذي لا يستخدم نصاً أو برنامجاً محدداً مسبقاً (في أحسن الحالات سيناريو أو طريقة استخدام)، وهو يقدم ما سمّي على التوالي «حدث» عند جورج بريخت (George Brecht) و«فعلاً» عند بويس (Beuys). إجراء، حركة، أداء*، أي نشاط مقترح ومقدم من قبل الممثلين والمشاركين مع استخدام الصدفة، غير المتوقع والعشوائي، من دون الرغبة في تقليد فعل خارجي أو رواية قصة أو إنتاج معنى، من خلال استخدام الفنون والتقنيات التي يمكن تصورها كافة وكذلك الواقع القائم. إذاً، على عكس الفكرة المعروفة، لا شيء من النشاط الفوضوي والتطهيري: في الواقع يتعلق الأمر باقتراح تفكير نظري حول الشيء المشهدي وإنتاج المعنى ضمن الحدود الضيقة لمحيط جرى تحديده مسبقاً. يقول ميخائيل كيربي (Michael Kirby)، وهو من أفضل منظري

الهابننغ، إنه «شكل مسرحي وضع خصيصاً، وفيه عناصر غير منطقية متفرقة، لا سيّما أسلوب التمثيل غير المحدّد مسبقاً، وقد تم تنظيمه ضمن هيكلية مجزأة» (21 :1965).

تكمن الأصول المباشرة في البحث عن عدة فئات من الفنانين. وقد أعطى جان كيج (John Cage) («منظم» حفل موسيقي في العام 1952 شارك فيه الرسام وشنبرغ (Rauschen-berg)، ومصمّم الرقص ميرس كونينغهام والشاعر أولسن (Olsen) وعازف البيانو تودور (Tudor) إشارة إلى هذا الاتحاد للفنون، وهناك أمثلة أخرى: في اليابان، منذ العام 1955، فرقة غوتاي (Gutai)، في نيويورك، وفي الستينيات، النحاتون أولدنبورغ (Oldenburg)، وكيربي (Kirby) وآلان كابروف (Allan Kaprow) (18 هابننغ في 6 أقسام، 1959)، وفي أوروبا بويس وفورستيل (Vorstell)، وأصحاب *body art* (الفن الجسدي)*، ج. باين (G. Pane)، ميخائيل جورنياك (Michel Journiac)، نيتش (Nitsch). يمتد الهابننغ ضمن **المسرح غير المنظور*** أو الأداء؛ لكنّه فقد الحماس الذي كان قد اكتسبه في الستينيات.

المسرح التحريضي، ارتجال، تجهيز/إقامة مسرح البيئة.

Lebel, 1966; Rischbieter et Storch, 1968; Tarrab, 1968; Suvin, 1970.

تأويل الإشارة

HERMÉNEUTIQUE

بالإنجليزية: *Hermeneutics*؛ بالألمانية: *Hermeneutik*؛ بالإسبانية: *Hermenéutica*.

إنه أسلوب في تفسير أبعاد النص أو العرض. يقوم على اقتراح معنى لهما مع الأخذ بعين الاعتبار لشكل العرض والتقييم من طرف المفسّر. فالمنهجية التأويلية تدين بالكثير لتفسير نص الكتاب المقدّس وللحقوق وهو يبحث عن المعنى الخفي للنصوص. أما الأصل الآخر لهذا الأسلوب فهو يوناني: في القرن الخامس قبل المسيح كان الربساديّون (rhapsodes) يفسرون نص هوميروس وهم يحاولون تقريبه من الجمهور الذي سبق أن أقلقه هذا النص. بشكل عام، فإن التأويلية تهدف إلى «تفسير الإشارات واكتشاف معانيها» (Foucault, 1966: 44). وهي أسلوب سائد في النقد الدرامي بقدر ما يكون تفسير النص والإخراج المسرحي بالنسبة للمخرج والممثل والجمهور مظهراً أساسياً للعمل المسرحي، لأن العرض يظهر كمجموعة عمليات أداء على المستويات كافة وفي كل الأوقات.

1- والتأويلية، بشكل عام، تؤدي الوظائف الآتية:

- تحديد ممارسة المخرج والمشاهد للعمل.

- الإشارة بوضوح إلى المكان والوضع التاريخي لتفسير النص.

- إظهار الجدلية بين حاضر النقد وماضي العمل، مع التشديد على تجانس تاريخيتهما الخاصة.

إذن ليس هناك من معنى نهائي للعمل والإخراج، بل هامش في التفسير فقط: فالعمل يكتسب على مرّ التاريخ جملة من التوضيحات. يمكننا التكلّم عن «دائرة تأويلية» في تفسير الإخراج لأننا لا نفهم العناصر المتفردة للمسرح إلّا إذا فهمنا «المغزى الإجمالي» للإخراج. علاوة على ذلك، يجب وباستمرار إعطاء فرضيات حول سبب الإشارات وانتظار تأكيدها أو نفيها من خلال سياق المسرحية.

2- ليس العرض إذن نظاماً أو مجموعة أنظمة مسرحية مغلقة: إنه يتخطى حدوده إلى

العالم الخارجي ويستعين في آن معاً بمعنى و«مدلول» المشهد. إنه يفرض تدخّلاً نقدياً للمشاهد الذي يفسّر المشهد في ضوء اختباراته السابقة.

3- هذا الانفتاح على الخارج يقود إلى التذرّع بالنص للتوصل إلى تفسيرات متتالية غير نهائية، وعلى التلاعب بكل التداخلات الممكنة بين النص والخشبة.

4- من حيث هو ترتيب أنظمة مشهدية **تكون أكثر أو أقل تكاملاً مع المشروع الشمولي، فإن المشهد يكون موضوع تحريك** وعمل لا هوادة فيه من قبل المبدع والمشاهد على الهيكليات الممكنة للفنون المشهدية.

5- **في النهاية، إن وضوح الشروط** الشخصية، والاجتماعية أيضاً، والأيديولوجية للمؤوّل سيكون أمراً أساسياً لأهمية التفسير. فعلى المؤوّل، وتحت طائلة فقدان جدواه، أن يُدخل على منهجيته معرفة ملموسة لتاريخية العرض الذي تجري دراسته ومكان تقديمه. هذه النزعة التاريخية تسمح بإكمال - أو تليين سميائية - قد يشغلها كثيراً الكشف الآلي للإشارات: فبعض التأويل اليوم أفضل من كارثة سيميائية غداً.

☞ حدث، علاقة مسرحية، قراءة، تلقٍّ، سيميولوجيا، أنثروبولوجيا، مسرحية.

📖 Ricoeur, 1969; Jauss, 1970, 1977; Warning, 1075; Fischer-Lichte, 1979; Borie, 1981.

البطل

HÉROS

من اليونانية: hérôs , demi – dieu ؛et homme divinisé

بالإنجليزية: *Hero*؛ بالألمانية: *Held*؛ بالإسبانية: *héroe*.

1- البطل، المستوى صفر

(من هيروس في اليونانية، نصف إله وإنسان مرفوع إلى مرتبة الآلهة).

كان البطل في الميثولوجيا اليونانية شخصية بمستوى أنصاف الآلهة. في الدراما، البطل هو **الشخصية** التي تتمتع بقدرات خارجة عن المألوف. وقدراته وصفاته هي فوق تلك التي تعود لعامة الناس، على أن «ظهور البطل يعطي استقراراً لصورة الانسان» (M. Augé, *Génie du paganisme*). **إذا لم ينفّذ البطل أعمالاً** استثنائية ولم يستدعِ إعجاب المشاهد من خلال أحداث تطهيرية لديه، يبقى معروفاً على أنه «الشخصية التي تتلقّى الطابع الانفعالي **الأقوى والأكثر لفتاً للأنظار**» (Tomachevski, *in*: Todorov, 1965: 295). في التراجيديا هذا الطابع الانفعالي الأكثر بروزاً يتضمن **الذعر* والشفقة*** اللذين يسمحان لنا بالتماهي بالشكل الأفضل مع الشخصية. لهذا السبب، من المستحيل إعطاء تعريف واسع للبطل لأن التماهي* مرتبط بموقف الجمهور من الشخصية: فالبطل هو الذي يُقال عنه إنه بطل.

2- البطل التقليدي

ليس من بطل بالمعنى القوي إلا في دراماتورجية تقدّم أفعالاً مأساوية حول الملوك والأمراء بحيث تكون مماهاة* المشاهد نحو شخصية أسطورية لا يمكن الوصول إليها. فيجب أن تظهر أفعاله على أنها قدوة وكأنه قد اختار مصيره بحرية. غير أن البطل يكون أسيراً بين القانون الإلهي الأعمى وغير الممكن كبحه والضمير المعذب الذي يبقى حراً (مأساوياً).

فالبطل الكلاسيكي منسجم تماماً مع فعله: إنه يثبت نفسه ويقاوم من طريق القتال والنزاع المعنوي، وهو مسؤول عن خطئه، ويتصالح مع المجتمع أو مع نفسه لدى سقوطه المأساوي. لا تكون هناك شخصية بطولية إلا إذا كانت

تناقضات المسرحية (الاجتماعية، النفسية والمعنوية) موجودة بالكامل في ضمير البطل: فهذا الأخير صورة مصغرة لعالم الدراما.

ويميز هيغل في كتابه (1832) *Esthétique* بين ثلاثة نماذج من الأبطال تدلّ على ثلاث مراحل تاريخية وجمالية:

- **بطل المسرح الملحمي**: يسحقه قدره في قتاله مع قوى الطبيعة (هوميروس).

- **البطل التراجيدي**: يجمع في داخله عاطفة ورغبة العمل وهما قاتلان بالنسبة إليه (شيكسبير).

- **البطل الدرامي**: إنه يوفّق بين مشاعره الجارفة والضرورة التي يفرضها عليه العالم الخارجي، بالآتي يحمي نفسه من الزوال. بالنسبة إلى هذا النموذج من الأبطال، فإن تسمية البطل تنطبق على الرجل الشهير الذي نروي مآثره وكذلك على الشخصية المسرحية.

أحد تعاليم التراجيديا يقضي بأن يختار الكاتب أبطاله من بين الشخصيات ذات المنزلة المرموقة. هكذا نكون قد حققنا أمرين: إرضاء جمهور النبلاء من خلال تقديم صورة فيها مجاملة له (دافع سياسي)؛ ثم تقديم شخصيات سبق لها في الحياة الواقعية أن أدَّت دوراً مهماً في التطوّر التاريخي وتستحق اسم البطل. هذا الشرط الثاني (وجود بطل تاريخي) أمر مشروع تماماً بالنسبة للكاتب المسرحي الذي يجب أن يعمل انطلاقاً من مادة سبق لها أن «اكتسبت صفة الدراما»، أي أنها تستخدم «شخصيات ذات أهمية تاريخية عالمية» (هيغل) تشكّل مجتمعة حقلاً من القوى والنزاعات الاجتماعية. هؤلاء الأبطال في الحياة الواقعية وفي صراعهم لا يلزمهم سوى التعبير عن أنفسهم بشكل درامي طبيعي.

3- النمو المتصاعد للبطل

ابتداءً من القرن التاسع عشر أصبحت كلمة «بطل» تدلّ على الشخصية التراجيدية بقدر ما تشير إلى الشخصية الكوميدية. فقَدْ فَقَدَ قيمته الميثية والأسطورية ولم يعد يعني سوى الشخصية الرئيسية في العمل المسرحي الملحمي أو الدرامي. فالبطل قد يكون حيناً سلبياً وحيناً جماعياً (الشعب في بعض الدراما التاريخية في القرن التاسع عشر)، وحيناً مفقوداً (المسرح العبثي، دورنمات)، وقد يكون أيضاً واثقاً من نفسه ومرتبطاً بنظام اجتماعي جديد (بطل إيجابي للواقعية الاشتركية). فالتاريخ الأدبي ليس إلا سلسلة من عمليات تخريج تصنيفي متتالية للأبطال؛ فالتراجيديا الكلاسيكية تقدم البطل في عزلته المذهلة. والدراما البرجوازية تقدم في ما بعد تجسيداً للطبقة البرجوازية التي تحاول تغليب القيم الفردية العائدة إلى الطبقة المذكورة. فالطبيعية والواقعية في الحقيقة تشيران إلى بطل مثير للشفقة وساقط وقد أصبح فريسة الحتمية الاجتماعية. والمسرح العبثي يتمم سقوطه من خلال إظهاره كإنسان مشوش وخالٍ من أي طموح. وقد سبق لبريخت أن وقّع حكم الإعدام بهذا البطل عندما تنازل عن تمثيله لمصلحة ما هو جماعي «على أساس الإنتاج الرأسمالي أو بواسطة الطبقة العاملة». «هكذا لن نفهم الأحداث الحاسمة في زمننا من زاوية الأفراد؛ وهذه الأحداث لا يمكن أن تتأثر بالشخصيات الفردية» (1967, vol. 15: 274). فالبطل المعاصر لم يعد يملك القوة للتأثير في الأحداث، ولا يملك وجهة نظر بالنسبة إلى الواقع. فقد تنازل عن دوره لمصلحة المجموعة المنظمة وغير المتبلورة. «يجب أن تتنازل الشخصية الفردية عن وظيفتها لمصلحة المجموعات الكبرى» (Dürrenmatt, 1970: 244). أما غياب البطل فيتحول إلى سخرية معمّمة لأن «الممثلين

الحقيقيين غائبون وأبطال التراجيديا ليس لهم أسماء [...] ومساعدو كريون يبحثون في قضية أنتيغون» (63 :1970).

4- اللابطل – ضدّية البطل

منذ نهاية القرن التاسع عشر، وبشكل بارز جداً في المسرح المعاصر، لم يعد البطل موجوداً إلّا من خلال صفات قرينه الساخر أو البشع: اللّابطل. فكل القيم التي كانت مرتبطة بالبطل الكلاسيكي أصبحت في حالة تراجع أو إهمال، واللابطل يبدو وكأنه البديل الوحيد لوصف الأفعال البشرية (Dürren-matt, 1970). وعند بريخت، فإن الإنسان يجري تفكيكه باستمرار (cf. Homme pour homme) ليتحوّل إلى فرد مجبول بالتناقضات وضمن تاريخ يحدّه أكثر مما يتصوّر. ويبقى البطل قائماً على الرغم من انعكاس القيم وتفكيك الضمير. أو أنه يجب عليه، لكي يستمر، أن يتنكر بزي مهرج* أو مخلوق يستدعي السخرية على طريقة بيكيت.

☞ دراما كلاسيكية، بطل رواية، hamartia.

📖 Aristote, 330 av. J.-C.; Scherer, 1950; Frye, 1957; Lukács, 1965; Vernant et Vidal-Naquet, 1972; Hamon, 1977; Abirached, 1978.

تاريخ
HISTOIRE

بالإنجليزية: *History, Story*؛ بالألمانية: *Geschichte*؛ بالإسبانية: *historia*.

1- قصة وتأريخ

القصة، أو القصة المروية هي مجموعة حلقات منقولة، بصرف النظر عن طريقة عرضها (المرادف: حكاية* بالمعنى 1). لكن القصة هي أيضاً الطريقة التي يتكلّم بها النص أو يعبّر فيها العرض عن زمانه أو العلاقة التاريخية بينهما.

أما القضية الأهم فهي فهم العلاقة بين الدراماتورجيا* والتاريخ. فالمسرح يجسد أعمالاً بشرية مبتكرة أو تشير إلى وقائع تاريخية. فالدراماتورجيا تتناول التاريخ ما إن تتناول المسرحية مشهداً من الماضي حصل بالفعل وتقوم بإعادة تركيبه (أو إذا تخيّلت، كما تفعل ذلك القصص الخيالية، حالة مستقبلية) فكل عمل درامي، إن كان مسرحية تاريخية أم لا، يستدعي عناصر زمنية ويُجسد بالآني لحظة تاريخية من التطوّر الاجتماعي: فالعلاقة بين المسرح والتاريخ هي، بهذا المعنى، عنصر دائم ومكوّن لكل دراماتورجيا.

وفي عمل المؤلف المسرحي المتعلّق بالتاريخ، هناك مفهومان ذاتيان يدخلان في الحسبان: ذاتية المؤلف التي تقضي بوجود خطابات متعددة في الأحداث فيأخذ موقفاً منها لدى شرحها، وذاتية الكاتب الذي ينتقي وينظم عناصر الحكاية*. فالمؤلّف المسرحي يعيد عبر النص التماسك التاريخي: «التفكير الموضوعي بالتاريخ. هذا هو العمل الصامت للمؤلّف المسرحي، أي التفكير بكل شيء على التوالي، نسج العناصر المعزولة ضمن مجموعة: مع الافتراض دوماً أن هناك وحدة في التصميم يجب أن تحترم، إذا لم تكن موجودة من قبل» (نيتشه؛ «استخدام ومساوئ التاريخ في الحياة» (Nietzsche, "De l'usage et du désavantage de l'histoire pour la vie").

2- العام والخاص

سبق لأرسطو أن لاحظ أن الشعر أكثر فلسفة من التاريخ لأنه يعبّر بشكل أفضل عن العام، أمّا التاريخ فيكتفي بالاهتمام بالإشارة إلى الأمور الخاصة (*Poétique*, 1451 b).

فمن المستحيل أن يعكس العمل الأدبي أو المسرحي غنى الوقائع التاريخية: يجب دوماً فرز كتلة المواد، بحسب حكم الشاعر على الواقع الذي يقوم بوصفه، وبحسب واقعه الخاص. فإن كتابة التاريخ التي تفترض هذه الخيارات لا يمكن أن تكون إلّا ملحمية*: نشعر دوماً بحضور الراوي - المؤرخ. لهذا السبب تميل أصناف الدراما التاريخية إلى الشكل الملحمي. فالكاتب يضاعف وصف الأحداث والأشياء ويتدخّل في تنظيمها: ويكون من الدقّة والصعوبة إظهار هذا التاريخ «في حالة الفعل» وبشكل درامي، لأن الدقة الملحمية والتاريخية قد تتأثر بذلك.

3- مجموعة الأشياء ومجموع عناصر الحركة

في الرواية التاريخية، وكما أثبت ذلك لوكاش (1956) فإن الدقة الملحمية تطبّق على الأشياء الموصوفة والتي تتراكم بفعل وصف الراوي لتؤلّف «مجموعة أشياء». في الدراما، المهم هو خلق وهم الحركة («كاملية الحركة»): وضع النزاعات على كتفي الشخصيات النموذجية التي تمثّل «الشخصيات التاريخية حول العالم [...] التي تعانق أهدافها الخاصة ما هو أساسي، أي إرادة فكر العالم» (Hegel, cité par: Lukács, 1956: 131).

4- التأريخية و «البشري والإنسان الأبدي»

يخضع المؤلف المسرحي الذي يستلهم التاريخ لضرورتين ونزعتين متضاربتين:

أ- تقديم عرض صحيح من الناحية لتاريخية: إعادة تكوينه من حيث خصوصيته وإظهار الفارق الذي يفصل جذرياً بين حالتين تاريخيتين (حالته والعصر المشار إليه). هذا الحرص على الدقة يستدعي دراسات كثيرة مسبقة وتقديم مستندات عن الحقبة التاريخية.

ويقود إلى نتيجتين متناقضتين تماماً: إما أن يتمّ التشديد على خصوصية الأبطال وعلى تصوير فوتوغرافي مطابق لشخصياتهم، ولن نجد هكذا أساسَ النعت العائد لهم؛ وإما أن يحولهم المؤلف إلى تجريدات تاريخية، أي ما يسمّيه ماركس (Marx) بـ «الناطقين باسم فكر الحقبة التاريخية» (Marx (1859), 1967, vol. 1: 181; trad. française, *Correspondance Marx-Engels*, Éditions sociales, tome V, p. 304)، هكذا لا تعود للشخصيات أية حياة، **ولا يعود المشاهد يجد نفسه فيها، لأن التجريد الفلسفي غير الموثوق يصبح من دون مصداقية** عندما يحل محل شخص من لحم ودم.

ب- أما الميل الثاني فهو إضفاء طابع العمومية على الفعل وتنظيفه وتبسيطه من أجل تقريب الأبطال من نموذج عام وتوسيع الفعل بشكل حكاية رمزية مجردة يمكن التعرف اليها. عندها تحرم الشخصية من كل تاريخية وتصبح إنساناً لا ينتمي إلى زمان أو بيئة. هذا النوع من الشخصيات يشبه الجميع ولا يشبه أحداً؛ إنه فقط نوع من المثالية نريد محاكاتها بسرعة لأننا لا نشعر إلّا بما يقربنا منها. فالنزاع لم يكن قائماً بين القوى الاجتماعية المتجسدة في الشخصيات، بل بين أفراد شديدي الذاتية وذوي غنى داخلي كبير. فـ «**الخصخصة**» في النزاع تقود إلى مسرحية يسودها النقاش أو «الحوار» بين شخصيات صامتة رسمت أطباعها وضمائرها بدقة حتى بات من المستحيل التعبير عنها (تشيخوف، بيرانديلّو وكل دراما نفسية).

5- حقيقة تاريخية وحقيقة درامية

لا تملك الحقيقة التاريخية والحقيقة الدرامية أي شيء مشترك. والالتباس بينهما الذي يقع فيه المؤلفون المسرحيّون يؤدي إلى خلافات حول الواقعية في العرض المسرحي.

فالمؤلف «الجيد» يملك فن معالجة التاريخ بحرية. فبعض الأمور غير الدقيقة - في التشخيص أو التسلسل - لا تترتب عنها نتائج إذا كانت الآليات العامة والحركات الاجتماعية وتحديد الدوافع والمجموعات كلها صحيحة. والتحليل السوسيولوجي المرتكز من قريب أو من بعيد على الماركسية سيساعد على تحديد موقع النزاع ضمن تراكم الأحداث التاريخية الأكثر عمقاً (مثلاً التناقض بين أنتيغون وكريون، في الوقت الذي نمرّ فيه، كما بيّن ذلك هيغل، من مجتمع متأخر إلى السلطة المركزية الحاضرة). صيغة بريخت تقول: المهم إبراز علاقات السببية الاجتماعية. على النقيض من ذلك إن صحة التفاصيل التي تهمل تفسير النزاعات لا تؤدّي إلا إلى طبيعية غير منتجة.

هناك تسوية بين ما هو تاريخي وما هو حقيقي. «فالحقيقة الدرامية» تظهر أحياناً من خلال الطريقة التي يعلّل فيها البطل ويسوّغ أفعاله. فالدوافع الخاصة (الناتجة من الطباع، والشغف) يجب ألّا تنسينا الدوافع الموضوعية والتاريخية للفعل الدرامي. فالبطل يعرف مصيراً يكون فريداً ومثالاً، وخاصاً وعاماً في آنٍ واحد.

كل هذه القواعد يجب أن يحترمها المؤلف المسرحي إذا كان يريد التعبير بشكل صحيح عن الآليات التاريخية، وهي تصلح بشكل خاص للدراما الكلاسيكية (شكل دراميّ) كما فهمها هيغل ومن بعده لوكاش في الدراما التاريخية والتراجيديا حتى الثلث الأول من القرن التاسع عشر. وكان هيغل قد واجه، في الوقت الذي قام فيه بتنظير النموذج التراجيدي والدرامي بامتياز، صعوبة متزايدة في عرض «مجموع الحركة» مع نزاع بين أبطال مُشَخْصَنَة فردية (انظر Szondi, 1956).

6- التاريخ في الدراما ما بعد الكلاسيكية

أ- التاريخ المتماسف

يتابع بريخت (الذي يخاطبه لوكاش من دون تسميته) تحديد هذا المفهوم الدرامي للتاريخ. فهو يحاول أيضاً تحديد مسارات النظم الاجتماعية وإيجاد «أبطال» تنتجهم الحركات الاجتماعية العميقة، مع إظهار صورة كاملة، وإن كانت مجزأة في تكوينها وتبعيديّتِها عن التطور البشري (تجسيد الواقع* réalité (représentée).

ب- تاريخ الحياة اليومية

غير أن التاريخ يتضمن أيضاً الأمور اليومية البسيطة التافهة، وتكرار العمل الارتهاني والأنماط الأيديولوجية. إن مسرح **الحياة اليومية** يستكشف هذا الخط انطلاقاً من رؤية قائمة بالحد الأدنى على البتر الطوعي للتاريخ من أجل إلقاء بعض النظرات الخاطفة على الواقع، مع الإيهام بالتقاط صورة للواقع بما فيه من ممارسات لغوية وإيمائية يومية.

ج- تاريخ العبث

تعطي الدراماتورجيا العبثية عن التاريخ صورة دورية غير واضحة، وغير عقلانية، وقدرية، وغير قابلة للمراقبة أو للعبية مرحة. كما لو كنا لا نحتفظ من أقوال ماركس المأثورة، محرّفاً كلام هيغل بسخرية، إلا بالعبارة الآتية: «يلاحظ هيغل في مكان ما أن الوقائع الكبرى كافة وشخصيات التاريخ العالمي كافة تظهر بشكل ما مرتين. وقد نسي أن يضيف: في المرة الأولى بشكل تراجيديا، وفي المرة الثانية بشكل مهزلة *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte*). فدراماتورجيا العبث تجد منبعها في تشاؤم شوبنهاور (Scho-

(penhauer الذي يعتقد أن التاريخ والتراجيديا لم يعد لهما من معنى، وأصبحا «تجسيداً للمظهر الرهيب للحياة؛ الألم الذي لا يمكن التعبير عنه، ومحنة البشرية، وانتصار الشر، والسيطرة الكاملة لسخرية الصدف، والسقوط الذي لا علاج له للأشخاص العادلين والأبرياء» (مقتبس في لوكاش، 1956: 135). هناك خط موضوعي كامل يجمع ضمن هذا المفهوم للتاريخ مؤلفين مسرحيين مختلفين تماماً مثل بوشنر (و«القدرية المقيتة للتاريخ» عنده)، غراب (التاريخ ذو طبيعة لا مبالية)، موسّيه (التاريخ - مهرجان بالأقنعة)، جاري أو يونسكو (التاريخ الغريب أو العبثي).

د- ما بعد التاريخ

في الوقت الحاضر يبدو أن المؤلفين الدراميين يترددون في إقرار تفسير شامل للعالم، ويرمون بالطفل مع المياه المتسخة في حمّام التاريخ الذي تبللوا به جميعاً وأصبحوا فاسدين أو مذنبين. هكذا نلاحظ تراجعاً للتفسير السياسي أو، ببساطة أكثر، التاريخي. حتى إن مسرح الشمس، الذي كان في البداية سبّاقاً في ذكر الإنسان بشكل عام وخاص، وصل مثلاً مع شيكسبير وسيهانوك و*L'indiade* أو *La ville parjure* (سيكسو) إلى مفهوم خاص للتاريخ، حيث كبار الأفراد مثل الشعوب، لا يظهر أنهم يستجيبون لمنطق متوقع. لكن، هل يمكن حقاً الخروج من التاريخ؟

☞ وقت حقيقة الممثلة، التأصّل، المسرح التوثيقي.

📖 Althusser, 1965; Lidenberger, 1975; Hays, 1977, 1981; Jameson, 1981; Pavis 1983 c.

تاريخانية

HISTORICISATION

⟳ ترجمة عن الألمانية: *Historisier-ung*؛

بالإنجليزية: ***historicization***؛ بالألمانية: *Historisierung*؛ بالإسبانية: *historización*.

عبارة أدخلها بريخت. التاريخانية هي إظهار حدث أو شخصية بحسب الإضاءة الاجتماعية أو التاريخية، أو النسبية عليها والتي يمكن أن تتغير. إنها «**إظهار الأحداث والأشخاص بمظهرهم التاريخي الزائل**» (Brecht, 1967, vol. 15: 302)، وهذا ما **يوحي للمشاهد بأن واقعه هو أيضاً تاريخي،** قابل للنقد والتحول (مراجعة histoire*).

في الدراماتورجيا البريختية كما في الإخراج المستوحى من واقعية النقد البريختي، إن التاريخانية تقضي برفض إظهار الشخص في طابعه الفردي والفكاهي النادر، من أجل إبراز البنية التحتية الاجتماعية التاريخية التي تدعم النزاعات الفردية. في هذا المعنى فإن الدراما الفردية لـ «البطل»* يحل محلها إطاره الاجتماعي والسياسي، وكل مسرح هو مسرح تاريخي وسياسي.

فالتاريخانية تستخدم طريقتين: تاريخانية الأثر في إطاره الخاص، وتاريخانية المشاهد في الظروف التي يشاهد فيها العرض: «وتقود التاريخانية إلى النظر إلى نظام اجتماعي معين من زاوية نظام اجتماعي مقابل. أمّا تطوّر المجتمع فهو يقدم وجهتي نظر» (Brecht, 1976: 109).

أما الأسلوب الأساسي للتاريخانية فهو التماسف* (distanciation). فالمشاهد «يقف

على مسافة» من العرض المسرحي، وكذلك هويته الخاصة ومرجعيته.

☞ الملحمية والدرامية، بريختية.

📖 Dort, 1975, 1977*a*; Pavis, 1978 b; Ubersfeld, 1978 *b*; Banu, 1981.

خارج الخشبة

HORS-SCÉNE

🔄 بالإنجليزية: *Off Stage*؛ بالألمانية: *ausserhalb der Bühne*؛ بالإسبانية: *extra-escena*.

1– خارج الخشبة هو الحيّز الواقع خارج حقل نظر المشاهد. ونستطيع تمييز هذا الحيز من خلال الشخصيات الموجودة على الخشبة، ولكنه خافٍ على الجمهور* (*teichoscopie*)، وخارج المسرح غير المنظور من الجمهور ومن خشبة المسرح والذي لا نستطيع نقله إلى الخشبة. وهذا ما يُسمىّ ب «الكواليس».

2– أما النظام في خارج الحيّز المسرحي فيتغيّر بحسب نسبة الحقيقة التي تدّعيها البيئة المشهدية: وفي حالة العرض الطبيعي، فإن خارج الحيّز المسرحي يبدو قائماً تماماً مثل خشبة المسرح؛ إنه مبتور ويمكن النظر إليه بحذر وكأنه امتداد لخشبة المسرح. فهو إذن غير منظور في ما هو منظور. وبالنسبة إلى العرض المحدد بحيز الأداء (أي المشهد المسرحي عند بريخت) أو خشبة المسرح المغلقة على نفسها (مثل المسرح الرمزي)، فإن خارج الحيّز المسرحي ليس امتداداً لخشبة المسرح، لكنه حقيقة أخرى ومميّزة وواقع آخر له صفة المكان الذي يبدأ فيه عالمنا الحقيقي.

3- من أجل إبراز المكان الخارج عن الحيز المسرحي، فإن الإخراج غالباً ما يقوم على وضع جهاز صوتي يسجل الرنين في الغرف الداخلية ويوصل الأصوات الصادرة عن الكواليس. كما يمكن – وهذا ما حدث عند عملية إخراج **بريتانيكوس**، ***Britannicus*** لِـ ج. بورديه – إضاءة خشبة المسرح من الكواليس انطلاقاً من نوافذ غير منظورة من المفروض أنها تطل على غرفة اخرى أو على منتزه: كلها **أساليب تعزز الانطباع بوجود مساحة* ضيقة** حقيقية جرى حذفها أو إلغاؤها اعتباطياً.

☞ إطار، خارج النص، واقع ممثّل.

خارج النص

HORS-TEXTE

🔄 بالإنجليزية: *non textual*؛ بالألمانية: *Kontext*؛ بالإسبانية: *extra-texto*.

«خارج النص» هو في آن معاً السياق* الأيديولوجي التاريخي والتناصّ: متابعة النصوص التي سبقت الأثر والتي أثرت، من خلال التأملات والتحولات الممكنة، على كامل النص الدرامي.

وفي المسرح فإن هذا «الخارج (على) النص» (هو) أساسي لفهم خطاب الشخصيات. وبالفعل فإن التوجيهات المشهدية والوصفية للإخراج لم تعد موجودة في العرض. كل «ملاحظات المؤلف [...] والفراغ الناتج منها بالنسبة إلى وحدة النص تمتلئ بنظام آخر للإشارات» (Veltruský, 1941: 134; 1976: 96). بهذه الطريقة، فإن خارج النص (وخارج المسرح) يعودان إلى الظهور من جديد على خشبة المسرح من خلال التموضع الذي يقترحه الإخراج. فالنص الدرامي الذي «نشاهده»، والصادر عن خشبة المسرح، يتم أداؤه، من دون أن يظهر ذلك، ويتم ربطه بواسطة ما هو «خارج النص» الذي أصبح ملموساً جسدياً في الوضعية المسرحية. فكل ما يُقال على المسرح لا معنى له إلا عند

ما هو مكبوت أو مفترض مسبقاً في ما قبل النص أو «خارج النص». ويستدعي المسرح مثل الأدب، الحقيقة الخارجية، لا تقليداً له كما ساد لفترة طويلة، بل من أجل استخدامه كفرضية سابقة مشتركة بين المؤلّف والمشاهد وكوهم مرجعي (تأثير الواقع) يجعل من الممكن قراءة النص الدرامي.

☞ التناص، السيميائية الاجتماعية.

📖 Althusser, 1965; Lotman, 1973; Pavis, 1978 *a*, 1983 *a*, 1985 d; Ubersfeld, 1979 *a*.

التغطرس - التهوّر (التطرف بالمعنى التراجيدي)

HYBRIS(*)

لفظة يونانية تدل على «الكبرياء والتغطرس المشؤوم». فالغطرسة تدفع بالبطل إلى التطرّف واستفزاز الآلهة على الرغم من الإنذارات الواضحة التي يوجهونها إليه، ما يؤدّي إلى انتقام هذه الآلهة وسقوط البطل. هذا الشعور هو الطابع المسيطر على البطل المأساوي الذي يكون دوماً جاهزاً لقبول مصيره.

☞ الخطأ (التاريخي).

📖 Saïd, 1978.

(*) إيفريز- إيفريذو: عبارة من اللغة اليونانية القديمة لا تزال مستعملة في اليونانية الحديثة، وهي تحمل عدة معانٍ مثل: فظاظة، وقاحة، شتيمة، عنف، خارج عن المألوف، تحقير الآلهة، وكلها تدفع بالبطل التراجيدي إلى نوع من التطرف المتمادي فيسقط ضحية تطرّفه هذا. انظر: *Nouveau dictionnaire grec-français* (Paris: Garnier Frères, 1885).

I

الأيقونة

ICÔNE

بالإنجليزية: *Icon*؛ بالألمانية: *Ikone*؛ بالإسبانية: *icono*.

1- مطابقة – مشابهة

في تصنيف بيرس (Peirce) تدل الأيقونة «إشارة (صورة) على الشيء الذي تشير إليه ببساطة بحسب الخصائص التي يمتلكها، سواء كان هذا الشيء موجوداً في الحقيقة أم لا» (Peirce, § 2247, cité *in* 1978: 140). فالصورة أيقونة للنموذج الأصلي المشار إليه «شرط أن تدل عليه وتُستخدم كإشارة له» (المصدر نفسه). إذن الأيقونة إشارة قائمة على التشابه مع النموذج الأصلي الذي قد يكون بصرياً («الممثل» يشبه الشخصية التي يجسدها)، وسمعياً (الصوت المتكسّر يدل على الانفعال)، أو حركياً (تصرّف يقلّد تصرفاً آخر).

2- أيقنَة ومحاكاة

في بعض الأحيان هناك تعريف للمسرح على أنه فن أيقوني بسبب القدرة على التقليد المشهدي، من خلال أداء الممثلين، لحقيقة مرجعية طُلب منّا اعتبارها حقيقية. بما أن المسرح هو بامتياز فن المحاكاة والتقليد، فقد كان من المنطقي أن يظهر في نطاق الإشارات الأيقونية. غير أن فكرة الأيقونية تطرح أمام الباحث النظري المشاكل بالقدر نفسه الذي تساعد على حلّها (مراجعة الإشارة المسرحية). فإعادة تقييم سيميولوجي لكل من (سوسور وبيرس) قد تسمح بطرح قضية مرجع الإشارة ووضع الواقع المشهدي. على أن النموذج التكاملي الثلاثي لدى بيرس (الإشارة، الغرض، المؤدّي) يأخذ بالاعتبار العلاقة بين الرمز (الإشارة) والمرجع، وكذلك استخدام الرموز بطريقة براغماتية. إن الثنائية السوسورية (الدّال والمدلول) تستبعد الغرض المشار إليه بواسطة الرمز فلا يتبقى منه إلّا المفهوم الذي تتعلق به مادية الدال. إن نموذج بيرس الثلاثي، بسبب تعقيده، وتبعاً للحذر من بعض المظاهر الماورائية في فلسفته، لم يُستخدم كثيراً حتى الآن مع وجود استثناء بارز في فرنسا بالنسبة إلى مجموعة بربينيان (Perpignan) السيميائية (Marty, et *allii*, 1980; Deledalle *in* Peirce, 1978). ويبقى أن فعالية نموذج بيرس من الوجهة السيميائية المسرحية تفتقر إلى الدليل.

3- استخدام وصعوبة مفهوم الأيقنة

أ- بدلاً من إبراز تناقض الإشارات

بحسب تصنيفها (الأيقونة، المؤشر، الرمز) فإنه من الأجدى التكلّم عن الإشارات ذات الوظيفة الأيقونية الغالبة أو المؤشرة أو الرمزية، مع تحديد دور كل من الوظائف على التوالي ضمن التسلسل، وبالآتي إعادة رسم دائرة الرمزية (Pavis, 1976 *a* ; Eco, 1978).

ب- نستطيع وضع مقياس للأيقنة (Iconi-cité)؛ مع ذلك يبقى من الصعب تحديد الكمية بالنسبة لهذا المعطى غير الدقيق والذاتي، أي فكرة التشابه أو الواقعية. فمن خلال إظهار التناقض بين الأيقنة والرمزية على أنهما آليتان جدليتان، تنشأ لدينا إمكانية وصف خشبة المسرح على أنها بيئة خاضعة نوعاً ما للترميز، لتتقلص وتصبح تجريداً ورمزاً.

ج- يمرّ تحليل العناصر البصرية حتماً بالتقسيم إلى وحدات، وهو تقسيم يتمّ من خلال شبكة اللغة، وهذا ما يؤدّي مباشرة إلى خلل في الفهم الأيقوني الصافي للظاهرة المسرحية.

د- عندها يصبح من الممكن إعادة ترميز الأيقونيّ بحسب أسلوبين أساسيين:

• **الأيقنة البيانية**

يتم التدوين بناء على احترام نسب التمثيل العام المشترك بين الشيء ورمزه، فالواقعية عند بريخت لدى إعادة تكوين المحيط بواسطة بعض الإشارات الأساسية، تعتمد الأسلوب البياني (انظر Brecht, 1967, vol. 15: 455 – 458).

• **الأيقنة المجازية والكنائية أيضاً**

يتم التدوين بحسب التوازي بين الغرض والإشارة: فالمساحة الضيقة تدلّ مثلاً على الحبس، في حين يشير القش إلى الزنزانة (حالة كناية) والديكور التجريدي يدل على المدينة... إلخ.

هـ- في أيامنا هذه جرى استبدال تناقض الأيقونة/ الرمز بنظرية الخط الموجه أي الخطوط الدالّة للإشارات، وهي نظرية ترتكز على التناقض بين النقل الكنائي والتكاثف المجازي (Pavis, 1996) (السيميائية).

4- الأيقنة خارج المستوى البصري: الخطاب المسرحي

أ- يستخدم النص الدرامي في حيز محدّد مع تكييف الخطاب بحسب المكان الذي يُقال فيه، في ما يشبه أسلوب القصائد التصويرية حيث يؤثّر عرض النص بشدة في معناه.

ب- تكون المظاهر العروضية (الإيقاع، والنبرة والأداء الصوتي، وهندسة البلاغة... إلخ). شديدة التأثّر وتطبع الأداء؛ فالنص يجري تلقفه واستشعاره من خلال البعد العروضي.

☞ المؤشر، الرمز.

📖 La Borderie, 1973; Ertel, 1977; Übersfeld, 1977 *a*; Pavis, 1978 c; Marty, 1982; Kowzan, 1985.

مماهاة

IDENTIFICATION

🔄 بالإنجليزية: *Identification, Empathy*؛ بالألمانية: *Einfühlung, Identifikation*؛ بالإسبانية: *identificación*.

المماهاة هي حالة من الوهم عند المشاهد الذي يتصوّر أنه الشخصية المتماهية (أو الممثل الذي «يلتصق» تماماً بالدور المعطى له). فالمماهاة بالبطل ظاهرةٌ لها جذور عميقة في اللاوعي. هذه اللذة، بحسب فرويد، ناتجة من إقرار التعرّف التطهيري لِـ «أنا» الآخر والرغبة في تملك هذا الـ «أنا»، والتميّز عنه أيضاً (إنكار*).

1- المماهاة بالشخصية

بحسب نيتشه، فإن لذة التماهي بالشخصية تمثّل ظاهرةً درامية أساسية: «أن ترى نفسك متحوّلاً وأن تتصرّف كما لو كنت داخلاً في جسم آخر أو في طبع آخر» (*Naissance de la tragédie*, 1872: § 8, 44). وهذا النسق يؤدّي إلى تمكين المشاهد، من خلال النص الدرامي أو الإخراج، من تقييم الشخصية. وإذا اعتبرنا أن البطل «أفضل» منا، فإن المماهاة **تكون من طريق الإعجاب وضمن «مسافة»** قريبة من الممتنع؛ أما إذا اعتبرناه أدنى منا، من دون أن يكون مذنباً تماماً، فإن المماهاة تتم من طريق الرأفة (الخوف والشفقة *Terreur et pitié**).

فمتعة المشاهد مرتبطة إذن ب «الوهم»*، والتقليد والإنكار*. كما أن فرويد وصف لذة المشاهد بأنها الرضا عن «الشعور بأن مختلف أطراف الأنا تتحرّك على خشبة المسرح من دون كبت» (Freud, 1969, vol. X: 167-168; trad. fr. in: *Digraphe*, no. 3, 1974).

2- صورة المماهاة

في غياب نظرية علمية للانفعالات، نميّز بين مختلف مستويات التلقي (بحسب الوجدان، والتعقّل، والإقرار الأيديولوجي... إلخ)؛ فإنه من المستحيل اقتراح نمط لا يقبل الجدل بالنسبة إلى تفاعلات التماهي بالبطل. أما النموذجية التي يقدّمها هـ. ر. جوس (H. R. Jauss) فتتميّز بأنها تحدد بوضوح معايير التمييز لديها: هناك خمسة نماذج من المماهاة المقترحة: التماهي الترابطي، والإعجابي، والتعاطفي، والتطهيري والساخر (Jauss, 1977: 220).

شكل المماهاة	العلاقة	الاستعداد للاستقبال	قواعد السلوك + تقدمي - تراجعي
أ- ترابطية	لعبة مباراة	الحلول في أدوار المشاركين كافة	التمتّع بوجود حرّ - المبالغة مسموحة (طقسيّ)
ب- إعجابية	البطل الكامل	الإعجاب	+ محاكاة - تقليد
ج- متعاطفة	البطل غير الكامل	الشفقة	+ اهتمام أخلاقي - عاطفية

د- تطهيرية	أ- البطل الذي يعاني	انفعال مأساوي قوي تحرير النفس	+ اهتمام من دون مصلحة
	ب- البطل المسحوق	سخرية، تحرير **فكاهي للنفس**	- لذة المشاهد - سخرية
هـ- ساخرة	البطل المختفي أو اللابطل/ ضد البطل	دهشة (استفزاز)	+ جواب من خلال الإبداع، تحريك الإدراك- **طقس الملل اللامبالاة**

المصدر: H. R. Jauss, 1977: 220.

3- نقد المماهاة

من بين إمكانات المماهاة، أن التطهّر (d) والإعجاب من دون حدود (b) كانا دوماً موضوع انتقادات جدية. فالموقف الأخلاقي يحكم على التطهير لأنه يحرّض المشاهد على الشر. والانتقاد البريختي لمسرح المماهاة هو أكثر جذرية: فالتماهي مع البطل قد يؤدّي إلى غياب التفكير النقدي ويفترض مسبقاً أننا نفهم الطبيعة البشرية على أنها خالدة، وأكثر رقياً وتتخطّى الأزمنة والطبقات.

هذا النقد الجذري لاستلاب المشاهد قد يؤدّي مع ذلك (إذا وصل إلى حده الأقصى، إن لم نقل إلى العبثية، كما عند بريخت الشاب) إلى الإخلال بتوازن تناقض المماهاة أو التماسف*. فكل تماهٍ مع البطل يتم من خلال التميّز قليلاً عن هذا الأخير، وبالآتي من خلال القليل من الإنكار، ليس إلا لتأكيد التفوّق أو الخصوصية. وعلى عكس ذلك أيضاً، فإن كل انتقاد للبطل يستوجب بعض الفهم لـ «نفسيته». وتالياً إن التمثيل (إظهار شيء) والعيش (التماهي مع) هما «آليتان متناقضتان تجتمعان في عمل الممثل» (Brecht, 1979: 47).

4- المماهاة والأيديولوجيا

إن بعض النقّاد المتأثرين بالماركسية والبريختية مثل ل. ألتوسير (L. Althusser) (1965) يقترحون تجاوز المفهوم المرتبط ارتباطاً وثيقاً بعلم نفس المماهاة، من خلال رفع الوعي عند المشاهدة إلى مستوى التعرّف إلى المحتوى الأيديولوجي للمسرحية أو لعملية الإخراج. ويتقيّد المشاهد، من خلال الشخصيات والحكاية والأساطير والعقائد المرتبطة بالأيديولوجية اليومية. والمماهاة تعني دوماً أن نقبل بأن نتأثر ب «الدليل المستتر» لأيديولوجية ولعلم نفسي معينّين.

الاعتراف، الواقع المتمثل، المشاهد، البطل، الرعب والشفقة، السخرية.

الوهم
ILLUSION

من اللاتينية: *illusio, ludere, jouer*؛ بالإنجليزية: *illudere, transposer*؛ *Illusion*؛ بالألمانية: *Illusion*؛ بالإسبانية: *ilusión*.

يحصل الوهم المسرحي عندما نعتقد

أن الشيء حقيقي وصحيح فيما هو مجرّد خيال*، إنه الابتكار الفني لعالم مرجعي، يبدو كعالم ممكن قد يكون عالمنا. فالوهم مرتبط ب «تأثير الواقع»* المقدم على الخشبة، وهو يرتكز على الاعتراف النفسي والأيديولوجي بظواهر أصبحت مألوفة لدى المشاهد.

1- مواضيع الوهم

الوهم موجود في كل مكونات العرض، وعلى درجات مختلفة وبحسب أشكال معينّة.

أ- العالم الممثل

المكان الطبيعي الذي يعاد فيه تركيب كل شيء بشكل صحيح بالنسبة إلى الحقيقة الدالة، يُشكّل إطاراً للعرض الوهمي. وبالنسبة إلى الجمهور فإن هذا إطار يبدو «منقولاً» من واقعه إلى خشبة المسرح. إنه يتضمن الأشياء النموذجية في بيئة ما، ويعطي المشاهدين انطباعاً وكأنه حقيقي، بناء على مفاهيم كلاسيكية، «بأن الطريقة الوحيدة لإنتاج الوهم وصيانته والمحافظة عليه هي أن يكون سبباً لما نقلده» (Marmontel, 1787).

ب- السينوغرافيا

بعض أنواع السينوغرافيا قادرة أكثر من غيرها على اجتذاب الوهم: المسرح الأمامي، على الطريقة الإيطالية، الذي يشكّل إطاراً للأحداث ويضعها في المنظور الصحيح، سيكون مناسباً بشكل خاص للتأثيرات الوهمية والمظاهر الخادعة.

ج- الحكاية

من أجل خلق الوهم يتمّ تنظيم الحكاية بحيث نشعر بمنطقها واتجاهها، من دون أن يتمكّن المشاهد من استكشاف الخاتمة تماماً. يكون المشاهد مشدوداً بعناصر «التشويق» ولا يستطيع تحويل نظره عن الطريق المرسوم له؛ وهو يصدق القصة التي ترويها **الحكاية***.

د- الشخصية

يتوهّم المشاهد أنه يرى الشخصية الحقيقية أمامه. وكل شيء قد جُهز لعملية تماهٍ*.

2- ازدواجية الوهم

من طبيعة الثنائي الوهم/ اللاوهم أن لا يرِد أبداً بمظهر واحد من مظهري التناقض. فالوهم يفترض الشعور بأننا نعرف أن ما نراه على المسرح ليس سوى عرض. وإذا استرسلنا في الخيبة، نفقد متعتنا بالقدر نفسه. فالجماليات المفرطة في طبيعتها والتي تراهن على الوهم الكامل لم تعترف بهذه الحاجة إلى المتعة التي تزعج الوهم/ اللاوهم. وعلى العكس، فإن المسرح الكلاسيكي، وبشكل عام كل مسرح لا يسعى إلى إنكار ذاته، يكون له موقف أكثر اعتدالاً و«عملانية»، وأكثر دقة من البديل للواقع واللاواقع. هكذا فإن مارمونتيل يوصي بعدم دفع الوهم إلى الحد الأقصى، وبترك الوعي للمشاهد من أجل فهم الواقع. يجب أن تكون لدينا «فكرتان متزامنتان»: إننا «جئنا لنرى عرض حكاية» وإننا نشاهد أمراً حقيقياً. غير أن الفكرة الأولى يجب أن تغلب دوماً لأن الوهم يجب ألّا ينتصر على حساب التفكير: «[...] كلما كان الوهم قوياً وشديداً، أثّر أكثر في النفس، وبالآتي، حدَّ من حرية التفكير والتعلّق بالحقيقة» (Marmontel, 1787, art. «Illusion»). ولسنا بعيدين عن هذه المراقبة الواعية للوهم وما يفرضه بريخت ب «استعادة الحقيقة المسرحية [على أن تكون] كشرط ضروري لتقديم عروض واقعية من الحياة المشتركة للبشر» (1972: 247; (*re*) *théâtralisation**). وما يصفه مارمونتيل

(في النظرية الكلاسيكية) وبريخت (في النظرية الملحمية) ليس سوى ظاهرة **الإنكار**.

3- صناعة الوهم

من المستبعد أن يكون التوهّم ظاهرة خفية، بل إنه يرتكز على مجموعة من **الاصطلاحات*** الفنية.

إن دراسة **الصورة*** والإشارات **الأَيقونية*** تدل على أن الواقع التمثيلي ليس تقليداً سلبياً، بل إنه يخضع لمجموعة أنظمة وضوابط. **«بشكل عام إن كل عصر يبتكر معطياته المخادعة [...] فالرسم مثل المسرح والفنون** الأخرى فن مخادع، كما أن وسائله مثل أهدافه مرتبطة بوضع معيّن للمجتمع، وأكثر من ذلك **بوضع لمعارفنا النظرية والتقنية، حتى بدرجة** ردات أفعالنا على نمط معيَّن من الحياة، مستنتج من فهم معيَّن للكون، يتم فرضه على المجموعة» (Francastel, 1965: 224).

وبالنسبة إلى الوهم، كما بالنسبة للتقليد، ليس من صيغة نهائية لعرض حقيقي وطبيعي للعالم. فالوهم والمحاكاة ليسا سوى نتيجة **اصطلاحات*** مسرحية.

4- الوهم واللاوعي

إن البحث عن الوهم مرتبط، كما بيّن فرويد، بالبحث عن اللذة وبحركة مزدوجة للإنكار: ندرك أن هذه الشخصية ليست نحن، لكننا نراها كما لو كانت نحن! (Mannoni, 1969). فالمسرح، كما كان هاملت يدرك ذلك تماماً، هو المكان الذي يعود الكبت إليه.

ويستمد الوهم والمماهاة لذتهما من الشعور بأن الذي نراه ليس سوى شخص آخر، وأننا لا نصدق وهماً حاضراً، بل على الأكثر وهماً، بأن «أنا» سابقة أي («أنا» الولد) كانت استطاعت، من قبل وفي مكان آخر، الشعور بذلك. فيصبح من الممتع أن نشاهد «دون محاسبة، أحداثاً قد تكون مؤلمة في الحياة الواقعية. فالوهم يسبب تخفيفاً للألم بسبب القناعة بأنه، أولاً، هناك شخص آخر يتصرّف ويتألم على خشبة المسرح، وثانياً، وهذا ليس سوى تمثيل لا يستطيع أن يُسبب الأذى لأمننا الشخصي» (Freud, 1969, vol. 10: 163).

الاختبار «التطهّري» يوقظ في الذات كل ما كانت قد لفظته التوقّعات والرغبات الطفولية، حلوى المادلين عند بروست، وكل ما تبقى.

الجدار الرابع، الطبيعية، واقع معروض، واقع مسرحي.

Nouvelle Revue de Psychanalyse, 1971; Reiss, 1971; Gombrich, 1972; Rivière, 1978.

الصورة

IMAGE

بالإنجليزية: *Image*؛ بالألمانية: *Bild*؛ بالإسبانية: *imagen*.

1- تؤدي الصورة دوماً الدور الأكبر في الممارسة المسرحية المعاصرة، لأنها أصبحت التعبير والفكرة التي تناقض تعبيراً وفكرة نص أو حكاية أو فعلاً. وبعد أن استعادت تماماً طبيعتها البصرية كعرض، فقد وصل مسرح «مسرح الصور» إلى التذرّع بمجموعة من الصور المشهدية وإلى معالجة المواد اللغوية والعواملية على أنها صور أو لوحات: هذا ما ينطبق مثلاً على عروض:

R., Wilson, R. Foreman, C, Régy, P. Chéreau, K-M Grüber, Ph. Adrien, A. Engel, R. Demarcy,

وبشكل أحدث R. Planchon, S. Braun-schweig, G. Lavaudant, Ph. Genty, R. Lepage, A. Bézu.

2- والإخراج هو دوماً تموضع صور* وهو مُتصوّر نوعاً ما و«مُتَخيل»: فعوضاً من عرض إيمائي أو تجريدية رمزية، غالباً ما نجد اليوم مشهداً مؤلفاً من صور متتابعة ذات جمالية خلّابة، فالمشهد قريب من المنظر الطبيعي ومن الصورة الذهنية كما لو كان المطلوب تجاوز تقليد الشيء أو التعبير عنه بشكل إشارات. يقول بيارون: بعد آلة التمثيل والزينة - الديكور - أتت «آلة الآحلام»: «وقد حان الوقت لتخرج عملية الديكور عن العقلنة. فالسطح الأبيض للديكور الغامض، في صفائه أو هرمسيته، يقترح أفضل علاج للتسمّم بالنسبة إلى السينوغرافيا الشديدة الارتكاز على التصوير والإشارة الدالة» (Pieron, 1980: 137).

3- هذا السعي إلى البعد الاستيهامي* والمجرّد للصورة يجدد وضع العرض والنص الدرامي: فلدى تصوّره بهذه الطريقة على المسرح، يسمح النصّ بالفعل بإعادة قراءته بحسب أساليب جديدة. وعلى الرغم من رغبتها في كسر تخطيطية المنطق في النصّ فإن الصورة لا تصبح مع ذلك غير مقروءة وغير مادية، بل تبقى ذات قيمة بنائية في الآلة المسرحية وتتمتع بنظامها الشكلي الخاص الذي تفهمه العين المتمرسة من دون عناء.

Lindekens, 1976; Marranca, 1977; & Barthes, 1978 b; Rivière, 1978; *Théâtre public*, 1980, no. 2; Gauthier, 1982; Dubois, 1983; Simhandl, 1993.

مسرحية ذات حبكة معقدة

IMBROGLIO

بالإنجليزية: *Imbroglio, Entanglement*؛ بالألمانية: *Verwicklung*؛ بالإسبانية: *enredo*.

تدلّ هذه اللفظة الإيطالية (embrouillement) على حالة و/أو حبكة* معقدّة وغامضة تمنع الشخصيات (والمشاهدين) من الفهم الواضح لمواقعهم على رقعة الشطرنج الاستراتيجية للمسرحية. هذا هو الوضع المعتاد في الـ*vaudeville** أو في كوميدية الحبكة* (*Comédie d'intrigue*).

تختلط المتعة التي يشعر بها المشاهد لدى متابعة مسرحية الحبكة المعقدة بالعصبية بسبب كونه غير متأكد من الفهم دوماً ولا بالسرعة المطلوبة، ولأن رغبته بالوصول إلى النتيجة النهائية تكون مكبوحة. وعلى العكس من ذلك، فغالباً ما تكون متعة تجاوز الحبكة المعقدة عبر سلوك طريق قصير أو من خلال الاستباق المبسط الذي يؤمن مصلحة كوميدية الحبكة.

محاكاة - تقليد

IMITATION

من اللاتينية: *imitatio*, mot correspondant au grec *mimésis*.

1- المطالبة الواسعة بالاستعادة

إن المطالبة بالمحاكاة أي بالتقليد تعود باستمرار في تاريخ المسرح، منذ أيّام أرسطو حتى الواقعية الاشتراكية. وقد استمرت لأسباب أيديولوجية في جوهرها: خلق وهم* عند المشاهد بالواقع، الأمان الذي توفره مشابهة الحقيقة*: «يقوم كمال التمثيلية على محاكاة دقيقة إلى حدّ أن المشاهد، المخدوع باستمرار، يتصوّر أنه يشاهد الفعل الأصلي» (Diderot, 1962: 142). هذه الجمالية في التقليد تصل إلى الذروة مع المسرح الطبيعي الذي يدّعي الحلول محل الحقيقية.

2- هدف المحاكاة

المحاكاة عملية مبهمة جداً تنطبق على الأشياء كافة: حركة وتصرّف البشر، وخطاب

الشخصية، والوسط المسرحي، والحدث التاريخي، والنموذج الأدبي. والكلمات الأساسية للمحاكاة تتخذ إذن في الممارسة المسرحية أشكالاً متنوّعة جداً: لا شيء مشتركاً، مثلاً، بين نص كلاسيكي «يقلّد» النموذج اليوناني (حكاية أو موضوع) والمشهد الطبيعي الذي يعيد بناءً دقيقاً لبيئة برجوازية. إن مفهوم التقليد، نتيجة لاتساعه وعدم وضوحه، يبقى غير فاعل. فهو في الواقع محصور بقواعد تُعتبر ضرورية للذوق السليم، والمشابه للحقيقة العميقة. وفي الحالة الخاصة للكلاسيكية، فإن محاكاة القدماء تمرّ بمحاكاة الطبيعة، حجر الزاوية في المذهب الكلاسيكي. فالمحاكاة تتطلّب إتقان التقنيات والقواعد. والمحاكاة الكلاسيكية لا تفترض وصفاً للمجتمع برمته بل للمظاهر الأساسية للنفس البشرية. أما عبارتا طبيعة أو طبيعي*، المثقلتين أكثر من عبارات التقليد والمحاكاة، فكل الجماليات تشير إليهما باستمرار كمرجعية من أجل المطالبة بعلاقة جديدة مع الحقيقة.

3- المحاكاة و الترميز

أصبحت النظرية الأدبية اليوم شديدة التحفظ حيال استخدام فكرة التقليد أو المحاكاة لأن الدراسات والطرائق الفنية والأدبية بيّنت أن التقليد يخفي بشكل معيب: الاصطلاحات* والترميزات*. فخشبة المسرح لا تظهر شيئاً لا يستدعي من طرف المشاهد الموافقة على المصطلحات الخفية: إنها تهب نفسها للعالم، والممثّل يلعب دور هذه الشخصية، والإضاءة تسلّط أضواءها على الواقع... إلخ. وترتكز المحاكاة على نظام من الترميز ينتج الوهم: «إن ما نسميه بخفّة تقليداً للواقع في المسرح، كان دوماً، حتى عندما لم نكن نشك في ذلك، مجرد عملية اصطلاحات. إنْ ألغينا الديكور أو الطرق التنكرية، وإن روينا النص أو أدّيناه، فهذا لن ينتج منه فرق. وعندما أراد أنطوان «المزيد» من الحقيقة الواقعية، كان الأمر يتعلّق بتدشين أسلوب انتقالي من دون أهمية» (Mannoni, 1969: 166). فالمحاكاة والوهم لا مكان لهما إلا من حيث مفعول «اللاوهم» والإنكار»* الحقيقي الواقعي.

☜ **المحاكاة، الإشارة، الواقع المعروض، الإنكار، الواقعي (العرض...).**

📖 *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetic*, 1974; Culler, 1975; Genette, 1976; Barthes et al., 1982.

المرتجَلة/ قصيدة مرتجَلة
IMPROMPTU

بالإنجليزية: *Impromptu Play, Ex-tempore Play*؛ بالألمانية: *Stegreifspiel*؛ بالإسبانية: *madrigal (impromptu)*.

إنّ القصيدة المرتجلة هي مسرحية مرتجلة (أي من دون استعداد لها)، أو على الأقل تبدو كذلك، أي تدّعي الارتجال في العمل المسرحي، تماماً كما يرتجل الموسيقار موضوعاً معيناً. فالممثلون يتصرّفون كما لو كان يجب أن يبتكروا قصة ويمثلوا شخصيات، أو كما لو كانوا يرتجلون في الواقع. ولعلّ أول وأشهر الأعمال المرتجلة كان لموليير، *L'impromptu de Versailles*، الذي كُتب بناء على طلب الملك للإجابة عن الهجمات الجدلية مثل *La critique de l'école des femmes* (1663).

تجدّد هذا النمط في القرن العشرين مع *Ce soir, on improvise* (1930) لبيرانديلّو، إنه سلسلة *Impromptus, de Paris* (Giraudoux, 1937), *De L'alma* (Ionesco, 1956), *du Palais Royal* (Cocteau, 1962). نوع من الإسناد الذاتي وهو نمط يسند

إلى المرجعية الذاتية (يشير إلى نفسه ويبتكر الفعل لدى روايته)، وتُظهر القصيدة المرتجلة المؤلف على المسرح، وتُدخله ضمن الفعل ويورّط* ابتكاره. وبالآتي فإنه يُنتج مسرحاً ضمن المسرح*. وكونه متنبهاً لشروط الإبداع ومخاطره واحتمالاته ومصاعبه، فإنه يُظهر بذلك العوامل الجمالية، وأيضاً الاجتماعية والاقتصادية للمشروع المسرحي.

Kowzan, 1980.

ارتجال
IMPROVISATION

بالإنجليزية: *Improvisation*؛ بالألمانية: *Improvisation, Stegreifspiel*؛ بالإسبانية: *improvisacíon*.

تقنية الممثل الذي يؤدّي دوراً غير متوقع، من دون استعداد مسبق و«مبتكر» في خضم الفعل المسرحي.

وهناك مستويات متعددة للارتجال: ابتكار نص انطلاقاً من نسيج تصميم أولي معروف وبالغ الدقة (كما في الكوميديا دل آرتي*)، واللعب الدرامي* انطلاقاً من موضوع أو انطلاقاً من معطى معيّن، فإن الابتكار الحركي والشفهي الكامل يبقى دون شكل تعبيري جسدي، وفي إزالة البناء الكلامي والسعي بحثاً عن «لغة جسدية» جديدة (آرتو).

كل فلسفات الإبداع تتطعّم بشكل متناقض حول موضوع الارتجال. وانتشار هذه الممارسة يُفسّر برفض النص والتقليد السلبي، وكذلك الاعتقاد بوجود سلطة تحريرية للجسد* والإبداع التلقائي. كما ساهم تأثير الاختبارات في محترف غروتوفسكي و الـ «Living Theatre»، والعمل على شخصيات Théâtre du Soleil وغيرها من الممارسات «الهمجية» (أي غير الأكاديمية) على خشبة المسرح في الستينيات والسبعينيات قد ساهمت بقوة في إيجاد أسطورة الارتجال مثل مقولة «افتح يا سمسم» بالنسبة للإبداع المسرحي الجماعي، وهي صيغة انتقدها م. برنارد (M. Bernard) (1976, 1977) على أنها تجديد للنظرية التعبيرية للجسد والفن.

Hodgson et Richards, 1974; Benmussa, Bernard et Aslan in: *Revue d'esthétique*, 1977: 1-2; Barker, 1977; Ryngaert, 1977, 1985; Sarazac et al., 1981; Monod, 1983.

حادث اعتراضي – الحادث (العرَضي)
INCIDENT

بالإنجليزية: *Incident*؛ بالألمانية: *Vorfall, Episode*؛ بالإسبانية: *incidente*.

تعبير في الدراماتورجيا* الكلاسيكية، قلّ استعماله في يومنا هذا. فالحادث الاعتراضي هو جزء ملون للحبكة، وقد يكون أحياناً حادثاً ثانوياً ضمن الفعل الرئيسي: «والحبكة هي سلسلة حيث يشكّل كل حادث عرضي حلقة فيها» (Marmontel, 1787) في الوقت الحاضر يُفضَّل استخدام عبارة دافع*، وحادث عابر*، وفصل*، وحدث* وضمن الفعل المسرحي*.

خرافة، سرد، تحليل للسرد.

Olson, 1968 a; Forestier, 1988.

مؤشّر – فهرس
INDEX

بالإنجليزية: *Index*؛ بالألمانية: *Index*؛ بالإسبانية: *índice*.

بحسب بيرس

في تصنيف بيرس (1978)، المؤشر هو إشارة «مرتبطة دينامياً (لا سيّما مكانياً) مع الغرض الفردي من جهة، ومع الحواس أي «ذاكرة الشخص التي يكوّن إشارة لها، من

جهة أخرى» (158 :1978). فالإشارة تحافظ على علاقة التجاور مع الواقع الخارجي.

الدخان إشارة إلى النار. الرجل المتمايل في مشيته غالباً ما يشير إلى بحار. الإصبع الموجه إلى شيء غالباً ما يكون السبابة، **والذي يساعد على الإشارة إلى الشيء.** وينشئ المؤشر علاقة بين عناصر تبقى من دونه خالية من أي ارتباط مكاني أو زماني. ويتكرّر هذا النوع من الإشارة كثيراً في **المسرح لأن خشبة المسرح تنتج مواقف لا يكون لها معنى إلّا في وقت العرض** وبحسب الشخصيات الحاضرة. إن التواصل **عبر العامل الاستعراضيّ* هو أول شكل من أشكال التواصل المسرحي** (Osolsobe, 1981). **هذا المظهر من مظاهر السيميائية*** تستطيع النظرية المسرحية تطويره، ضمن تقليد المحاكاة، بدل استرجاع تصنيف بيرس بشكل ميكانيكي.

1- شكل المؤشر في المسرح

لدى استخدام نص لغوي، تعمل آلة العرض البياني* (الضمائر، وتعليمات الزمان والمكان، ونظام الأفعال) بشكل سيناريو واضح للنص.

هناك مؤشرات أخرى خاصة بالخشبة، تدخل أيضاً: الحركية، علاقات القرب المكاني* بين الممثلين، والتداخل في النظرات. هذه الإشارات مرتبطة ب «الحضور المسرحي» للممثل، وبالإيقاع العام للعرض، وبـ «القراءة»* الأقل أو الأكثر تقريباً أو تبعيداً للحكاية. فالمؤشر أساسي لتسلسل لحظات الفعل المسرحي؛ إنه يؤمن التقارب والاستمرارية بين مشاهد الفعل، وبهذه الصفة فإنه يضمن تماسك الحكاية.

☜ أيقونة، رمز، إشارة، الصيغة

🕮 Barthes, 1966 *a*; Pavis, 1976 *a*; Eco, 1978.

إرشادات مسرحية
INDICATIONS SCÉNIQUES

بالإنجليزية: *Stage Directions*؛ بالألمانية: *Bühnenanweisungen*؛ بالإسبانية: *indicaciones escénicas*.

كل نصّ (ما يكتبه عادة المؤلف المسرحي، ويضيف إليه بعض الناشرين، كما بالنسبة إلى شيكسبير) لا ينطق به الممثلون يكون مخصصاً لتنوير القارئ من أجل الفهم أو لطريقة تقديم عرض المسرحية. على سبيل المثال: اسم الشخصيات، تعليمات حول الدخول والخروج، وصف الأمكنة، ملاحظات الأداء... إلخ.

1- تطور التعليمات

أ- إن وجود وأهمية التعليمات المسرحية أنها تتغيّر وتختلف كثيراً في تاريخ المسرح، وهي تتراوح بين غياب التعليمات الخارجية نهائياً (المسرح اليوناني)، وندرتها القصوى في المسرح الكلاسيكي الفرنسي إلى وفرتها في الميلودراما والمسرح الطبيعي، حتى الاجتياح الكامل للمسرحية (بيكيت، وهاندكي). فالنص الدرامي يستغني عن التعليمات المسرحية عندما يكون متضمناً بذاته المعلومات الضرورية للتموضع (التقديم الذاتي للشخصية عند اليونان أو في مسرح الأسرار، الديكور المتكلَّم عنه* عند الإليزابيثين [أو] عند معتنقي المسرح الإليزابيثي، عرض واضح للمشاعر ولمشاريع المسرح الكلاسيكي).

ب- ترفض الكلاسيكية التعليمات المذكورة على أنها خارجة على النص الدرامي، وتفرض أن تكون مكتوبة بشكل

صريح في نص المسرحية، لا سيّما في النصوص السردية. وبحسب دوبينياك (1657) **فإن «كل أفكار الشاعر، إن كان ذلك بالنسبة** إلى زينة المسرح، أو إلى حركة الأشخاص، اللباس والإيماءات الضرورية لفهم الموضوع، كلها يجب أن تعبّر عنها الأبيات **الشعرية التي ينبغي قولها» (54 :1657). غير أن بعض المؤلفين الدراميين، مثل كورناي، يرغبون في وصفها في هامش النص من أجل تخفيفه:** «سأكون موافقاً على أن الشاعر اهتم **كثيراً بالتدوين في الهامش للأفعال نفسها التي لا تستحق أن يُثقِل بها أبياته، والتي قد** تقلل من نبل الأبيات المذكورة. فالممثل **يعوّضها بسهولة على المسرح، أما في الكتاب فلا يسعنا سوى التوقع»** (*Discours sur les trois unités*, 1657). **في الواقع، إن التعليمات المسرحية ظهرت في بداية** القرن الثامن عشر مع مؤلفين مثل هودار دو لا موت (Houdar De La Motte) (في *Inès de Castro*, 1723) وماريفو؛ وانتظمت مع ديدرو وبومارشيه والمسرح الطبيعي. وفي الواقع، لم تعد الكتابة الدرامية مكتفية بذاتها، بل باتت تحتاج إلى إخراج يريد المؤلفون الإعداد له من خلال التعليمات المسرحية.

لماذا هذا الظهور المفاجئ للوضع القائم للتعليمات المسرحية في مجمل النص المكتوب للمسرح يقدّم لنا الجواب الأول؟

1- الوضع النصّي للإرشادات المسرحية

أ- عندما لم تعد الشخصية مجرد دور، واتخذت مظهراً فردياً واكتسبت هوية «طبيعية»، أصبح من الضروري رفع المعطيات الخاصة بها ضمن نص مرافق. هذا ما حصل تاريخياً في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر: البحث عن الفرد المتميّز اجتماعياً (الدراما البرجوازية) ووعي ضرورة الإخراج يقودان إلى زيادة **حجم** الإرشادات المسرحية (للممثل والمخرج)، كما لو كان النص معدّاً لإخراجه المستقبلي. فالتعليمات المسرحية **بفقدان دورها تتعلق ليس بالإحداثيات** المكانية - والزمانية فقط، لكن بشكل خاص بداخلية الشخصية وأجواء خشبة المسرح. هذه التعليمات واضحة ودقيقة إلى درجة **أنها تتطلّب صوتاً سردياً. عندها يقترب** المسرح من الرواية، ومن الغريب أن نلاحظ أنه في هذه اللحظة التي يطمح فيها أن يصبح مشابهاً، وموضوعياً «ودرامياً» وطبيعياً يميل **إلى الوصف النفسي ويستخدم النمط الوصفي** السردي.

ب- وبشكل متناقض، يكتسب هذا النص **العائد للمؤلف والذي يُفترض أنه ينطق باسمه،** هوية من خلال قيمته الجمالية القائمة لمجرّد المنفعة: غالباً ما نعير انتباهاً قليلاً للتعليمات المسرحية، خاصة لأننا نميل كثيراً إلى جعلها من «أحد النماذج النادرة لـ «الكتابة الأدبية» التي نتأكد تقريباً فيها من أن «أنماط المؤلف - الذي لا يظهر مطلقاً - لا تدل على شخص آخر». (Thomasseau, 1984 *a*: 83). في الحقيقة إن نص الإرشادات المسرحية (أو النص الهامشي*) قد يخدعنا، مثل أي نص، بالنسبة إلى مصدره ووظيفته. علاوة على ذلك إنه لا يتحول بالضرورة، ضمن إشارات العرض، كما يريد ذلك دعاة الإخلاص للمؤلف. حتى إنه قد يكون من الخطأ أن نحاول استخلاص الإخراج من «فرضيات هامش النص الحواري» (Thomasseau, 1984: 84). فالإخراج «واسع بما يكفي» من أجل استمداد خطابه من خارج النص، لكي يؤكّد نفسه ممارسة فنية مستقلة غير مرتبطة بالنص. غير أن هذا لا يعني أن النص الدرامي مكتوب من دون الالتفات إلى الممارسة المشهدية المنفذة حالياً أو التي ستنفذ مستقبلاً.

ج- إن وضع التعليمات المسرحية

كما نلاحظ يبقى غامضاً وغير مكتمل: والتعليمات المسرحية ليست نمطاً مستقلاً أو كتابة متجانسة، إنها نصّ ارتكاز بالنسبة إلى الحوارات، وهي غالباً ما تعوّض بصعوبة العمل الواقعي لسرد النص الذي يكون غائباً (في النص الكلاسيكي مثلاً). لا نستطيع دراسة التعليمات المسرحية إلا ضمن نص درامي كامل ومغلق، كنظام وإسناد إحالة للاصطلاحات، مرتبط بالدراماتورجيا. فالدراماتورجيا هي التي تفرض وجود التعليمات المذكورة (بحسب تقليد لعب الأدوار ونظام ترميزي لمشابهة الحقيقة ولباقة الأداء والتصرف)؛ ولكن التعليمات المذكورة تفرض بدورها نمطاً من الدراماتورجيا يكون مرتبطاً بحالة النص وسياقه. بهذه الطريقة، تكون دائماً الوسيط بين النص وخشبة المسرح، بين الدراماتورجيا والخيال الاجتماعي في عصر معيّن، ونظامه بالنسبة إلى العلاقات البشرية والأفعال الممكنة.

3- دوره في الإخراج

المسألة المطروحة هي تحديد وضع كل من نص المسرحية والإرشادات المسرحية. هناك موقفان يمكن افتراضهما:

أ- تُعتبر الإرشادات المسرحية جزءاً أساسياً من كامل النص + التعليمات، فنجعل منها تقعيداً نصياً فوقياً يؤخّر نص الممثلين ويكون له الأولوية عليه. وبالآتي، نكون «مخلصين» للمؤلف من خلال احترام التعليمات المذكورة في الإخراج وإخضاع تفسير أبعاد المسرحية لها: إنها طريقة للتسليم بصحة التفسير والإخراج اللذين يقترحهما. هكذا تُفهم التعليمات المسرحية على أنها تعليمات للإخراج، «أي أنها تحلّ محلّ التدوينات المسبقة لإخراج مستقبلي».

ب- على نقيض ذلك، إذا اعترضنا على الطابع الأولي وطابع النص الفوقي المتعلق بالإرشادات المسرحية، فيمكننا تجاهلها أو التصرّف بعكسها. وغالباً ما يكتسب الإخراج ابتكاراً وتعوّض الإضاءة الجديدة على النص بسهولة من «خيانة» نوع من «الإخلاص» - هو في الحقيقة وهمي - للمؤلف وللتقليد المسرحي، حتى إن المخرج يختار أحياناً أن يجعل شخصية واحدة تنطق بالتعليمات، أو يجعلها بشكل تعليق خارجي، أو حتى يعرضها على لوحة (بريخت). عندها لا تعود وظيفة التعليمات المسرحية مرتبطة باللغة بل تُصبح مادة يمكن أن يمثلها كل واحد بحسب قراءته الخاصة. وغالباً ما لا يعود الإخراج مقيداً بما كان يفكر به المؤلف عندما وضع الإرشادات المسرحية. فالمخرج يصبح معلقاً على النص وعلى التعليمات المشهدية: إنه المؤتمن الوحيد على الخطاب واللغة الوصفية الناقدة للأثر. هذا ما لا يرضى عنه دوماً المؤلفون - وهذا الأمر مفهوم!

✍ إرشادات المسرحية، النص الأساسي والثانوي، النص والمشهد.

📖 *Enciclopedia dello spettacolo*, 1954; Steiner, 1968; Ingarden, 1971; Thomasseau, 1984, 1996.

الإرشادات الزمنية والمكانية
INDICATIONS SPATIO-TEMPORELLES

🔄 بالإنجليزية: *Spatio – Temporal Indications* ؛ بالألمانية: *Information über Raum und Zeit*؛ بالإسبانية: *indicaciones espacio-temporales*.

يمكن تسميتها بهذا الشكل لتمييزها من الإرشادات المسرحية*؛ الملاحظات الصريحة في النص الدرامي حول المكان أو الزمان - وأيضاً عن الفعل المسرحي، أو

وضعيّة أو أداء الشخصيات. هذه الملاحظات «يسمعها» القارئ/ المشاهد وتساهم في تكوين الوهم. ليس من الضروري ترجمتها في الإخراج، لكن إهمالها أو تحويرها الكامل لا يكونان بمنتهى البراءة، وسوف يلاحظ المشاهد ذلك إذا كان متنبهاً. على العكس من ذلك، لا شيء يرغم المخرج على التدخّل في الإخراج والتعليمات المسرحية التي لا يسمعها المشاهد والتي لا تملك نظاماً مختلفاً تماماً عن النص الدرامي*الذي تنتمي إليه **التعليمات المكانية والزمانية.**

الساذجة
INGÉNUE

⧉ **بالإنجليزية:** *Ingene*؛ **بالألمانية:** *Ingenue* (*die Naive*)؛ بالإسبانية: *ingenua*.

شخصية تمثلها في العادة فتاة (أو في حالات نادرة شاب) ساذجة وبريئة، بسبب عدم خبرتها في الحياة (مثلاً: أنييس (Agnès) في *L'école des femmes* أو *le candide* de Voltaire).

تجهيز
INSTALLATION

⧉ بالإنجليزية: *Installation*؛ بالألمانية: *Installation*؛ بالإسبانية: *instalación*.

التجهيز متناقض في مبدئه، بوجود سيل غير منقطع من العروض المسرحية الحية، والتجدد المستمر للإشارات الحاضرة على خشبة المسرح. لكن، بالتحديد بسبب هذا الركود الظاهر فإن هذه العملية تشدّ المخرجين، لأنهم يسعون إلى التحدي وإلى تغيير نظرة المشاهد: وعندما ينتهي التجهيز ويغادر المجهزون، يصل الزوّار الذين يستطيعون بنظرة واحدة نقل كل شيء وإبدال موضعه.

1- استراتيجية التجهيز

يؤدي التجهيز إلى إدخال عناصر طيّعة، ووسائل إعلامية، ومصادر للكلمة أو الموسيقى، وخطط سير من خلال السينوغرافيا، لكن باستثناء الممثلين والمؤدين الأحياء (قد يصبح الأمر عندها أداءً*). فوسائل الإعلام والمسرح - الفيديو، والسينما، وعرض الصور، وشاشات الحواسيب - تكون داخلة في السينوغرافيا التي تسهل المسار*، والمسلك والمسيرة، والزيارة الحرة أو الموجهة للمشاهدين الذين يشبهون المتنزهين أكثر من المراقبين. لدى إعداد مسار زمني لهؤلاء المتنزهين في فسحة التركيب، نأخذ بعين الاعتبار بشكل أفضل زمنية اختبار المشهدية: فالحرية متروكة للمتنزهين للتوقّف عند أحد التفاصيل، أو مقاربة التجهيز بطرق مختلفة، أو العودة إلى الوراء، أو التأثير في الطبيعة المكانية والزمانية للأثر الذي يجري تناوله.

2- أنواع التجهيزات

- مزيج من الإنتاج البلاستيكي والمشهدي مدعو للمشاركة في العمل.

- التجهيز الصوتي: يصلنا، من مكبّرات للصوت متنوّعة جرى نشرها في المكان، مقتطفات من الكلمات أو الموسيقى، فيختار المستمع مسلكه بحرية.

- التجهيز الموسيقي: كان إريك ساتي (Éric Satie)، منذ العام 1920، في موسيقى **المفروشات قد اقترح تجهيز** مساحة صوتية ضمن المفروشات الخاصة به.

تجهيز فيلمي أ. وارهول (A. Warhol) وخلال تصويره لساعات ومن دون توقف فيلم *Empire State Building* (1964) أو فيلم نوم (*Sleep*, 1963): بأقل حركة لاإرادية من قبل

النائم، يكون تأثيرها وكأنها حركة تمثيل رديئة ومخجلة.

3- أسباب الانبهار بالتجهيز عند رواد المسرح

لماذا وكيف يقرّر المسرح المتنقّل بطبيعته الاستقرار؟

- يحلم المسرح منذ البداية في الانخراط في الفنون من خلال كسبها ضمن مشروع مشترك وخاصة مع التمني عليها ان تُبقي على نمط وجودها. فبعض المخرجين يتباهون بعدم توظيف مصمم مسرحي أو موسيقي مسرحي، بل فنان تشكيلي أو مؤلف، حتى لا يشعروا بأنهم ملزمون بقرارات جماعية.

- بعدما تعب المسرح من التسلسل الزمني، والوقع، والقصة المروية فقد أصبح يفضل وضع الزائر مكان الممثلين، ضمن استعداد فكري مختلف: المتنزه أو الناظر الذي يتحوّل إلى الفعل من خلال تنقلاته.

- لا بدّ أنه يعرف تماماً أن الفنون الأخرى تغمز من جهته: يتكلمون عن «الإيماء والهندسة»، ومسرحة الرسم، وشفوية الشعر التقليدي ومسرحة الموسيقى.

- ويميل، عند وصول الفن العقائدي في المجال المسرحي الذي يكون في العادة مسكوناً بوجود مادي للممثلين وهو متأثر بفن دون المستوى يخالف العادات الإيمائية للعرض.

- في عصر المعارض وفن تنظيم المتاحف المعمّم في الفن فإن المخرجين والمصممين المسرحيين باتوا يعتقدون بأنهم يستطيعون - إذا جاز التعبير - التصرّف بالأعمال الفنية من حيث تعليقها ونزعها و«تفكيكها» كما يشاؤون، مع وضع جهاز خشبة المسرح أو الصالة ونزعها، ومع الإبقاء على التحكّم والضبط الكامل بالنظرة الشاردة للمشاهد.

تداخل الثقافات (المسرح...)
INTERCULTUREL (THÉÂTRE...)

بالإنجليزية: *Intercultural Theatre*؛ بالألمانية: *Interkulturelles*؛ بالإسبانية: *teatro intercultural*.

لا يمكننا التكلّم عن مسرح تداخل الثقافات وتمازجها بأنه نمط قائم أو نوع معرّف بوضوح، بل هو في أفضل الأحوال أسلوب أو ممارسة لعبة مفتوحة ذات منابع ثقافية متنوعة. فالأمر متعلق بميل، أو حركة في طور التكوّن تتناول على الأرجح الإخراج أو أشكال الأداء، في الغرب وغيره، أكثر مما هو كتابة درامية يصعب متابعة تأثيراتها الإثنية أو الثقافية.

1- دراماتورجيا تداخل الثقافات وتمازجها

مع ذلك، فإن الكتابة المعاصرة تشمل بصمات هذه الإشكالية للتبادل الثقافي. نفكر بمؤلفين فرنكوفونيين مثل أ. سيزير (A. Césaire) (*La tragédie du roi Chistophe*, 1963)، س. شوارتز - بارت (S. Schwartz-Bart) (*Ton beau capitaine*, 1987)، ك. ياسين (K. Yacine) (*L'homme aux sandales en caoutchouc*, 1970)، إ. غليسان (E. Glissant) (*Monsieur Toussaint*, 1962)، س. لابو تانسي (S. Labou Tansi) (*Moi, veuve de l'Empire*, 1987)، د. باكيت (D. Paquet) (*Congo-Océan*, 1990)، وكتّاب فرانكوفون كثر غير غ. غاران (G. Garran) غالباً ما استقبلوا في (TILF Théâtre international de la langue française). هناك مؤلف مثل برنارد - ماري كولتيس (Bernard-Marie

(Koltès يعالج باستمرار القيم، والأزمنة، وطرق العيش بشكل مختلف، مجسداً بذلك ميول عصره وضغوطه.

2- إخراج تداخل الثقافات: ونماذج سمات تاريخية

منذ نحو قرن من الزمن، وبالإجمال منذ بداية الممارسة الواعية للإخراج، يبرز التداخل الثقافي من خلال العمل على خشبة المسرح أكثر منه في الكتابة.

- **في أوروبا، من أجل تجديد إرث المسرح الأوروبي وضخه بدم جديد له عندما** كان يتخبّط في متاهات علم النفس، استخدم **المخرجون غالباً أساليب الأداء الشرقي: مايرهولد في المسرح الياباني، وبريخت في** المسرح الكلاسيكي الصيني، وآرتو في رقص **الباليه. هؤلاء الفنانون لهم حيوية في الشرق** ودقة وعودة إلى الجسد يسعون إليها من أجل جماليتهم الخاصة.

- منذ سنوات الستينيات والسبعينيات عرف روّاد آخرون الانبهار نفسه بالشرق وكماله الشكلي ووجدانيته (ويلسون، في بداياته، غروتوفسكي، باربا، شيشنير، منوشكين)، وبأفريقيا و«عفويتها» بيتر بروك. فعلى خلاف الروّاد في بداية القرن، فكر هؤلاء الفنانون بالطرق التي تسمح بالاستخدام الحسي في الأداء أكثر منه في الموضوع أو الديكورات الغربية، أو التقنيات أو التقاليد التي يستوحون منها: بروك جعلها مصدر مسرحه المباشر والخام؛ أما باربا فرأى في المسرح الأورو - آسيوي «الاصطناع الدقيق» الذي يستطيع من خلاله كل فنانيه «توليد الممثل الحي»؛ منوشكين تستوحي شكل مسرح الكابوكي لكي تتوصل، في إعداده إلى تراجيديا شيكسبير، وكمال شكلي كبير. في الوقت عينه فإن فنانين يابانيين مثل ت. سوزوكي (T. Suzuki) وك. أوهنو (K. Ohno)، وهم من ملهمي بوتوه (Butoh) استعاروا من الدراماتورجيا الغربية والرقص الانطباعي. اليابان والصين كانتا أكثر انفتاحاً على الغرب. وفي العامين 1890 و1911 فهم هذان البلدان أيضاً بأن الاطلاع على الثقافات **الأخرى عامل غنى وإفادة جمّة**، وعلى أي حال فقد تحول مسارهما الثقافي والجمالي.

- في الثمانينيات والتسعينيات، ومع تسريع وتسهيل الرحلات والمبادلات **الثقافية، دخل مسرح تداخل الثقافات عصراً هو في الوقت نفسه مبهج (من خلال** تزايد المشاريع المختلطة) ومريب (بسبب **التسوية وإمكانية التبديل بين الثقافات أو الممارسات الثقافية التي أضحت كلها على** المستوى عينه: من الأنشودة الميلادية إلى الراب، ومن تبسيط المفاهيم إلى فن التاغ).

فالسمة الغالبة في الإخراج، حتى إذا كانت سهلة الانتزاع أحياناً، وعاملة على موضوع يتعلق **بتشابه الثقافات** وتمازجها، فهي تملك على الأقل الجدارة لإيجاد مكان لها في نظام الإبداع المعاصر. هي تناقض مثلاً **المسرح الفني**، الذي يكون عادة ذا ثقافة واحدة مرتكزة على التقليد الوطني وعلى البحث عن التجانس والتأنّق في الأسلوب، ومتمحورة حول المحافظة على الأشكال التقليدية. كما أن بطاقة التصنيف المذكورة تتميّز عن المسرح ما بعد العصري الذي يستقبل بالطبع الممارسات والثقافات الفنية الأكثر تنوعاً، لكن من دون أن يهدف إلى مقارنتها أو إيجاد تبادل أو تهجين بين الثقافات المتنوعة، بل على النقيض، من خلال إرادة ظاهرة بتقديم مزيج يصلح لعالم ذي ثقافة واحدة، أي يجمع أنماطاً ثقافية وخليطاً لا تعقيدات فيه.

ويدعو حسن التصرّف أيضاً إلى التمييز

بين المسرح المتعدد الثقافات الذي تُنشئه وتتلقاه عدّة أوساط ومجموعات من دون أن يكون الهدف من ذلك التهجين بل تعايش الأشكال والهويات.

3- صعوبات في التنظير

لا نزال بعيدين عن نظرية بالمعنى الصحيح، ربما لأن الثوابت الثقافية متعددة جداً ومقارنتها تخضع للعبة صورية واستراتيجيات خفية. هذا هو الحال مثلاً لكل تعبير يبدأ بكلمة *inter*: هل يستعيد عملية تبديل متلاحق، وتبادل، وخلط للأجناس، وتسوية للمستويات، وحوار طرشان أو لامبالين؟

لا يمكن لنظرية المبادلات في العلاقات الاقتصادية والسياسية بين الفرقاء المعنيين إلا أن تأخذ هذه الأمور بالحسبان: فغالباً ما تكون المبادلات غير متساوية أو معبأة بالأفكار المسبقة: التبادل بين الشرق والغرب (أوروبا والنو (nô) (دراما غنائية) مثلاً) لا يشبه بشيء التبادل بين الشمال والجنوب (تدعو مدينة ليموج (Limoges) مثلاً مؤلفاً أفريقياً ليكتب، فيما هو مقيم في المدينة المذكورة. مسرحية فرنسية).

يجب أيضاً إظهار بعض الأطر العريضة والأمثلة عن ظاهرة تشابه الثقافات التي تبدأ من الذكر البسيط للثقافة الأجنبية وتصل إلى استيعابها بكل بساطة، من الغرابة المطلقة إلى التقارب التام (Carlson, *in*: Pavis, 1996 *b*).

تكتفي نظرية النقل الثقافي بملاحظة بعض الآليات الكبرى:

- التعرّف إلى العناصر الشكلية والموضوعية الغريبة عن الإخراج.
- هدف المقتبسين: استراتيجيتهم التي تجعل الثقافة الأخرى في متناول الجمهور.
- العمل الإعدادي للفنانين الملتزمين بالنقل والمشاهدين الذين يجب أن «يتكيفوا».
- اختيار شكل لتلقي المواد والتقاليد الأجنبية.
- العرض المسرحي للثقافة: المحاكاة من خلال التقليد أو كإنجاز للفعل الطقسي.

هذه الملاحظات تساعدنا على مباشرة بحث ما بين الحضارات الذي ما زال في طور التكوين. إنها تجبر المشاهد كما الناظر على التساؤل حول التأكيدات في نظرته. ربما كنا غير مستعدين لهذه النسبية الجمالية والفكرية، فيما لا نزال معتادين على فنّها الممكن الميسّر ونظريتها الكونية.

ألسنا على مفترق طرق: مرغمين على الاختيار بين الأشكال المقدسة، لكن غير المتيسّرة، والتوفيق الديمقراطي، لكن غير المجدي، بين المعتقدات بعد أن وُجّه إلينا الإنذار باتخاذ قرارنا بين البحث عن الهوية الذي ينحرف بسرعة نحو الأصولية أو المزيج لما بعد العصري، حيث لا يعود لأي شيء معنى أو مذاق؟ من الممكن أن ينتهي مسرح تداخل الحضارات، على صورة الثورة بحسب بوشنر، إلى افتراس أولاده.

📖 Pronko, 1967; Banham, 1988; Pavis, 1990, 1992, 1996 *b*; Pradier, 1996.

منفعة

INTÉRÊT

بالإنجليزية: *Interest*؛ بالألمانية: *Interesse*؛ بالإسبانية: *interés*.

مصطلح في الدراماتورجيا الكلاسيكية: جودة الأثر المسرحي القادر على خلق انفعالات عميقة لدى المشاهد، «كل ما يحرك البشر بقوة» (Fontenelle, *Réflexion sur la poétique*)، ما يمثّل «المصدر الحقيقي للانفعال الدائم» (Houdar De La Motte, *Premier Discours sur la Tragédie*). فالفائدة، أو المنفعة، في التراجيديا الكبرى، كما يلاحظ ذلك ماريفو

«تأتي من طريق معالجتها أكثر مما تأتي من الأخطاء نفسها، أي أن المنفعة تكون منتشرة أكثر مما هي متميزة في بعض النواحي» (Jour-naux, éd. Garnier, 1969: 226).

فاصل موسيقي
INTERLUDE

من اللاتينية: interludere, jouer par intervalles؛

بالإنجليزية: Interlude؛ بالألمانية: Zwischenspiel؛ بالإسبانية: interludio.

فاصل موسيقي يُعزف بين فصول العرض من أجل تجميل أو تنويع جو المسرحية، ومن أجل تسهيل التغييرات في الديكور والأجواء. على سبيل الاستطراد، كل عرض شفهي أو إيمائي يقطع الفعل المسرحي (intermède*).

فاصل ترفيهي
INTERMÈDE

بالإنجليزية: Intermezzo؛ بالألمانية: *Intermezzo, Zwischenspiel*؛ بالإسبانية: *intremés*.

تسلية (بهلوانية، ودرامية، وموسيقية... إلخ). تعرض خلال الاستراحات في المسرحية وتتألف من جوقة؛ باليه أو مشهد أو مسرحية صغيرة. في العصور الوسطى كانت مسرحيات الأسرار تتخللها مشاهد أو غناء حيث يقوم إبليس والله بالتعليق على الأفعال السابقة. في إيطاليا، وخلال عصر النهضة، كانت **الحلقات الوسيطة** (intermedii) مؤلفة من مشاهد ذات موضوع ميثولوجي، تقع بين فصول المسرحية الرئيسية. في فرنسا، تُستخدم عبارة *entremets* وفي إسبانيا *en-tremés*. وبعض ولائم الأمراء كانت تقدم وصلات درامية أو موسيقية. *entremêts* أو *interludes*. في القرن السابع عشر، في فرنسا، كان الباليه يزيّن الاستراحات (مثلاً في *Le Bourgeois gentilhomme* أو *Le Malade imaginaire* لموليير). عندما يزداد الفاصل طولاً وعمقاً، قد يصبح عرضاً قصيراً مستقلاً، مثل المسرحية ذات الفصل الواحد أو رفع الستارة*.

التوسطية أو - التبادل عبر وسائل الإعلام
INTERMÉDIALITÉ

بالإنجليزية: *Intermediality*؛ بالألمانية: *Intermedialität*؛ بالإسبانية: *in-termedialidad*.

عبارة Intermédialité (التوسطية) مركبة على طريقة التناصّ (Intertextualité) وتدلّ على المبادلات بين وسائل الإعلام والمسرح، لا سيَّما في ما يتعلق بمقوماتها الخاصة وتأثيرها في العرض المسرحي. سوف ندرس إذن تأثيرها في العرض المسرحي، كما ندرس بشكل منهجي كيف أن كل وسيلة إعلام تؤثر في أخرى: مثلاً نمط من الإضاءة السينمائية يستعمل على خشبة المسرح، كما في الأسلوب الفلمي لتراكب المناظر وتداخل الصور والتبطيء أو التتابع المتوتر، فسيجري إعادة تقديمه وصوغه بواسطة الإيماء الجسدي عند دوكرو (De-croux)؛ أو أن المونتاج السردي للمشاهد القصيرة أو اللقطات الفيلمية سوف تتحوّل إلى تقنية في الكتابة كتابة الدرامية... إلخ. بفضل الثورات التكنولوجية، أصبح الإنسان، بحسب فرويد، في *Malaise dans la civili-sation* (1929)، «إلهاً نبوياً». بالطريقة نفسها، إن روح وجسد كل من الممثل والمشاهد تمّ تشكيلهما من خلال وسائل الإعلام الجديدة:

وإن كلية هذه التداخلات هي الموضوع الذي تقترح التوسطية دراسته.

Norman, 1993, 1996; Pavis, 1996 *a*; *Les cahiers de médiologie*, 1996.

تأويل - (أداء)
INTERPRÉTATION(*)

بالإنجليزية: *Interpretation*؛ بالألمانية: *Interpretation*؛ بالإسبانية: *interpretación*.

مقاربة نقدية من طرف القارئ أو المشاهد للنص والمشهد، وهو يتناول المعنى* والمدلول، ويطال على حد سواء عملية الإنتاج من قبل «المؤلفين» للعرض وكذلك تقبّله من طرف الجمهور.

1- تأويل الإخراج

النص الدرامي غير قابل للتمثيل «مباشرة» من دون دراسة مسبقة لبنيته الدرامية تهدف إلى اختيار المظهر الدّال للأثر الذي يجب إبرازه على خشبة المسرح. فالقراءة المختارة وتجسيد العمل مرتبطان بالعصر وظروف الإخراج* وكذلك بالجمهور الموجه اليه العرض.

2- تأويل أداء الممثل

يتراوح أداء الممثل بين تمثيل منظم ومعدّ من قبل الكاتب والمخرج والتحويل الشخصي للعمل، أي إعادة إنتاج جديد من قِبل الممثل انطلاقاً من المواد الموضوعة بتصرّفه. في الحالة الأولى، تميل التأدية إلى التضحية بنفسها من أجل إظهار نوايا المؤلف أو المخرج. فالممثّل يصبح كمستخدم وناقل للرسالة الواجب نقلها: هو ليس سوى دمية متحركة. أما في الحالة الثانية، فيكون الأداء المرحلة التي نصنع فيها المعنى بالكامل، وحيث **الإشارات*** يتم إنتاجها لا كنتيجة لنظام قائم من قبل، وإنما كهيكلية وإنتاج لهذا النظام. منذ بدء **الإخراج*** الذي يرفض أن يكون عبداً للنص القوي والمتصلب ضمن معنى واحد، فإن الأداء لم يعد لغة ثانية بل المادة الحقيقية للعرض.

3- تأويل وضع القارئ أو المشاهد

أ- المقاربة التأويلية

«لا يعني البحث عن نيّة كامنة وراءه بل متابعة دينامية بإرجاعه إلى مصدره أو بالأحرى كيف تكون في العالم أو الإنسان في العالم المشرّع أمام النص. فالتأويل هو استخدام تأملات جديدة في **الخطاب*** القائم بين الإنسان والعالم» (Ricoeur, 1972: 1014).

لا يمكن الاستغناء - كما توحي بذلك بعض علوم سيمياء **الاتصالات*** المطبقة آلياً على الأدب والفنون - عن مفهوم **التأويل*** القديم والتأويل بمعناه الحديث؛ فالتأويل بهذا المعنى ينظّم تعدّد القراءات الممكنة للعمل الواحد: إنه يدعو إلى تقييم العمل المنتج والمتقبّل للمشاهد، وعلاقته التأويلية بالعرض: «علاقة المشاهد بالعرض هي في تكوينها ملتبسة، غير أكيدة ومريبة. فهو الذي يجب، لا أن يتابع المعنى فقط، بل أن يكون شاهداً أيضاً على ولادته، وأن ينتجه في علاقة تواصل مع العرض تكون عشوائية إلى درجة أنها لا تستحق هذا الاسم، بل بجدارة تستحق تسمية التأويل» (Corvin, 1978: 15).

ب- السيميائية ودلالة الألفاظ

إن تمييز بنفينيست (Benveniste, 1974: 43-67) بين البعد السيميائي - نظام مغلق للفروقات بين الإشارات، وبين بعد دلالة الألفاظ - الذي يفتح النظام على العالم

(*) إن كلمة interprétation تحمل عدة معانٍ منها: التفسير، والتأويل، والفقه، والترجمة، والتأدية لدور مسرحي أو قطعة موسيقية... إلخ، وقد استعملها صاحب هذا القاموس في معانيها المتعددة بحسب موضعها من الكلام، لذلك حاولنا أن نجاريه في طريقته بقدر الإمكان (المترجم والمراجع).

والخطاب على الموقف والمؤدِّي - يسمح بالتمييز بين معنى العرض ومدلوله. إذا كان المعنى وصفاً لطريقة السير المباشرة للعمل (هيكليته)، فالتأويل يشمل العرض في الأنظمة الخارجية للعصر والتاريخ، بالإضافة إلى مقاربة ذاتية للمشاهد.

ج- شمولية التأويلات النقدية

يتضمن العمل النقدي على النص أو على الخشبة خياراً بين البحث (الإشكالية) عن **نقطة ارتكاز (أي أداء جامد) وتضاعف مسالك الأداء والتوجهات الممكنة داخل العرض.** هذه الإمكانية الأخيرة تبدو في الوقت الحاضر حائزةً رضا العاملين في هذا المجال؛ الذين **غالباً ما يحبِّذون التعددية مرددين بذلك صدى** بارت: «أداء النص ليس إعطاء معنى له (أكثر أو أقل استناداً إلى أساس أو حرية)، بل على العكس، إنه تقدير لصيغة الجمع التي تناسبه» (1970: 11).

☜ الإخراج، النص الدرامي، النص والمشهد، المرئي والنصي.

📖 Ricoeur, 1965; Barthes, 1966 *b*; Jauss, 1977; Pavis, 1980 *c*, 1983 *a*.

تناصّ

INTERTEXTUALITÉ

بالإنجليزية: *Intertextuality*؛ بالألمانية: *Intertextualität*؛ بالإسبانية: *intertextualidad*.

تشير نظرية التناصّ (Kristeva, 1969; Barthes, 1973 *a*) إلى أن النص لا يُفهم إلّا من خلال النصوص التي تسبقه والتي من خلال تحولاتها تؤثر فيه وتعمل عليه.

بالطريقة عينها، يقع النص الدرامي* والاستعراضي* داخل سلسلة الدراماتورجيا والأساليب المشهدية. ولا يتردّد بعض المخرجين في إدخال نصوص أجنبية ضمن نسيج العمل الجاري تمثيله، ويكون الرابط الوحيد بالنص موضوعياً، أو باروديا (سخرية)، أو تفسيرياً (فيتيز، بلانشون، ميغيش). هكذا يجري حوار بين العمل المذكور والنص الأصلي (فيتيز يذكر أراغون في أندروماك). يجب تمييز هذه التقنية عن **الوضع البسيط ضمن الإطار الاجتماعي** أو السياسي لأنواع عديدة من الإخراج: إن البحث عن التناصّ يحول النص الأصلي على مستوى المدلولات كما على مستوى الدلائل؛ **إنه يفجّر الحكاية* الخطية والوهم المسرحي،** ويقارن بين إيقاعين وكتابتين غالباً ما يكونان متناقضين، ويضع النص الأصلي على مسافة معينة مع التشديد على المادية.

هناك تناصّ أيضاً عندما يقوم المخرج في الوقت نفسه وضمن الديكور نفسه، وغالباً مع الممثلين نفسهم، بتركيب نصّين يشكل بالضرورة كل منهما بالضرورة صدى للآخر. هكذا هو الأمر مع فيتيز من خلال رباعية مسرح موليير لديه، وأ. دولبيه (A. Delbée) من خلال ثلاثية راسين لديه، le théâtre de l'aquarium مع *L'intruse* لماترلينك و-*Léonie est en avance* لفايدو، فالتناصّ يرغم على البحث عن العلاقة بين نصين، والقيام بتقريبات موضوعية، وبالآتي توسيع أفق القراءة.

☜ اقتباس، تمثيل وتمثيل معاكس، خطاب.

📖 Bakhtine, 1970; *Texte*, no. 2, 1983 (bibliographie); Pavis, 1983 *a*, 1986 *a*; Ruprecht, 1983; Lehmann *in*: Thomsen, 1985.

حبكة
INTRIGUE

من اللاتينية: intricare, embrouil-ler, terme qui a donné en italien intrigo؛

بالإنجليزية: *Plot, Story, Intrigue*؛ بالألمانية: *Handlung, Intrige*؛ بالإسبانية: *intriga*.

في اللغة الكلاسيكية، نجد أيضاً الصيغة الفعلية من الفعل «فن الحبك يقوم على ربط الأحداث بحيث يُفترض أن يرى فيها المشاهد دائماً سبباً يرضيه» (Diderot, *De la poésie dramatique*, 1758).

1- الحبكة هي مجمل الأفعال* (والأحداث*) التي تُشكل عقدة المسرحية (في الرواية أو الفيلم). «وفي البناء الخاص للقصيدة، نعني **بالحبكة** مجموعة من الظروف والحوادث والفوائد والأطباع الصادرة عنها، في انتظار حصول الحدث، والريبة، والفضول، وفراغ الصبر، والقلق... إلخ. فحبكة القصيدة يجب أن تكون سلسلة يُشكل كل حادث حلقة فيها» (Marmontel, 1787). والفعل والحبكة يُستخدمان من قِبل النقاد بشكل فوضوي، وإننا نقترح التمييز بينهما بوضوح.

2- الحبكة أقرب من اللفظة الإنجليزية (plot) (المؤامرة) منها إلى كلمة القصة (story). مثل المؤامرة (plot). تُشدّد الحبكة على الرابط السببي بين الأحداث، في حين تنظر القصة (story) إلى الأحداث من ناحية تتابعها الزمني.

	نظرية الخطاب الأدبي	المفهوم الأرسطوي والمضاد للأرسطوي (بريختي)	النقد الأنجلو ساكسوني	الشكليون الروس (توماشفزكي، 1965)	ج. جينيت (1966)
أ	قصة مروية أو فعل (المعنى 2)	الحكاية (المعنى ب)	**القصة**	الحكاية	القصة (المروية)
ب	خطاب مدوِ أو حبكة	حكاية (المعنى 1ج و1 د)	المؤامرة	الفاعل الموضوع	السرد (تقديم خطابي للقصة، فعل الرواية)

الحبكة، على نقيض الفعل، هي التتابع المفصّل لارتدادات **الحكاية***، مازجة سلسلة **النزاعات* والحواجز*** ووسائل استخدام الأشخاص من أجل تخطيهم. إنها تصف المظهر الخارجي، الظاهر للتطور الدرامي لا حركات الأساس في الفعل الداخلي. «فالحبكة هي موضوع المسرحية، لعبة القدر وعقدة الأحداث. إنها الديناميةالعميقة

للموضوع» (Simon, 1970, article "In-trigue"). لا بدّ من الإشارة إلى أن بول ريكور (Paul Ricoeur) (1983) يترجم عبارة mythos الأرسطوية ب «الحبكة» أو «ترتيب الوقائع ضمن نظام»، عندها تصبح الشاعرية من تركيب الحبكات (انظر الجدول أعلاه).

3- **النموذج العواملي*، الفعل والحبكة** يؤلفان ثلاثة مستويات مختلفة للتجريد تدلّ على حالة الانتقال بين نظام الشخصيات والفعل والإخراج الواضح للمسرحية ضمن الحبكة.

4- **كوميديا الحبكة***هي مسرحية ذات ارتدادات متعددة يقوم الهزلي فيها على التكرار وتنازع الجهود والأحداث المفاجئة. بعض مسرحيات موليير *Les Fourberies de Scapin*) أو شيكسبير *La comédie des erreurs*) أو بومارشيه (Le *mariage de figaro*) هي كوميديات ذات حبكة.

☞ تحليل النص، الدراماتورجيا.

📖 Gouhier, 1958; Olson, 1968 a.

حبكة ثانوية

INTRIGUE SECONDAIRE

🔄 بالإنجليزية: *Subplot, Byplay*؛ بالألمانية: *Nebenhandlung*؛ بالإسبانية: *in-triga secundaria*.

الحبكة الثانوية (أو الحبكة المضادة) تُكمل الحبكة المركزية وتتمحور بموازاة هذه الأخيرة بحيث تُعلق عليها وتكرّرها وتنوّعها وتبعدها. إنها تتضمن بشكل عام شخصيات أقل من حيث عددها وأهميتها الدرامية. أما رابطها بالفعل المركزي فهو أحياناً بعيد جداً بحيث لا تبقى إلا علاقة قليلة بينهما فتشكل الحبكة الثانوية حكاية مستقلة. يتكرّر هذا الأسلوب المستخدم خاصة في المسرح الإليزاباتي كثيراً في الدراماتورجية الكلاسيكية. فهو يبيّن في الغالب التناقض بين **الفعل*** الجماعي والفعل الشخصي، وبين التمثيل النبيل والتمثيل المبتذل (شيكسبير، موليير)، بين منظور ساخر وآخر ممارس للسخرية، بين قصة السيد وقصة الخدام (ماريفو). وغالباً، ما تنتهي الحبكتان من دون أن يكون ذلك ضرورياً، إلى التقارب ضمن التيار الواحد نفسه.

☞ التنظير، تحليل السرد.

📖 Scherer, 1950, Klotz, 1960; Pfister, 1977.

سخرية - تهكّم

IRONIE

🔄 من اليونانية: euronia dissimula-tion؛

بالإنجليزية: *Irony*؛ بالألمانية: *Ironie*؛ بالإسبانية: *ironia*.

يكون النص ساخراً عندما يتخطّى معناه البديهي والأولي، والمعنى العميق، والمختلف وحتى المناقض (جملة مضادة). وتشير بعض الإشارات (النبرة، والوضع، ومعرفة الحقيقة الموصوفة)، بشكل مباشر نوعاً ما، إلى أنه يجب تجاوز المعنى البديهي واستبداله بعكسه. هناك متعة في اكتشاف السخرية لأننا نبدو قادرين على الاستقراء وأرفع شأناً من المتعارف عليه.

1- سخرية الشخصيات

وتكون الشخصيات، بصفتها مستخدمة للغة، قادرة على السخرية في الكلام: فهي تهزأ من بعضها البعض، وتظهر تفوقها على شريك أو في موقف (مثلاً: «بروتوس رجل شريف»، يوليوس قيصر). هذا النوع من السخرية لا يتضمن شيئاً من المسرحية (واقعية*)، لكنه

مناسب تماماً لخشبة المسرح، لأن الظرف يجب أن يُظهر الأشخاص الذين هم على خطأ، أو أن يناقض بحركة أو نبرة أو إيماءة، ما يقوله النص ظاهرياً. فسقراط «يتعاطي المسرح» عندما يستخدم سخريته الشيطانية ليقنع مخاطبيه بالكشف عن ما لا يستطيعون صياغته. والأيرون (l'eiron) هو الذي يدّعي الجهل، ومع أنه ضعيف، يحقق غاياته على حساب المهرج* الأخرق.

2- السخرية الدرامية

غالباً ما تكون السخرية الدرامية مرتبطة بالموقف الدرامي. ويشعر بها المشاهد عندما يفهم عناصر الحبكة التي تبقى خفية على الشخصية وتمنعها من التصرف الواعي للأمور. فالسخرية الدرامية تبقى دوماً، على درجات مختلفة، محسوسة من المشاهد بقدر ما تكون «أنا» الشخصيات التي تبدو مستقلة وحرة، في الواقع، خاضعة لـ «أنا» المركزية للمؤلف المسرحي. بهذا المعنى، فإن السخرية هي موقف درامي بامتياز، لأن المشاهد يكون دوماً بوضع تفوّق بالنسبة إلى ما هو ظاهر على خشبة المسرح. كما أن إدخال التواصل* الداخلي (بين الشخصيات) ضمن التواصل الخارجي (بين المسرح والقاعة) يسمح بالتعليقات الساخرة كافة على الظروف والأبطال. على الرغم من الحائط الرابع* المفترض أنه يحمي الخيال من العالم الخارجي، فإن المؤلف المسرحي غالباً ما يكون ميّالاً إلى التوجّه مباشرة إلى الجمهور المتواطئ معه من خلال استخدام معرفته بالنظام الأيديولوجي ونشاطه التأويلي* لكي يُفهمه المعنى الصحيح للظرف. فالسخرية تقوم بدور التماسف* الذي يكسر الوهم المسرحي ويدعو الجمهور إلى عدم التمسّك بحرفية ما يرد في المسرحية. فالسخرية تدل على أن المتكلمين في المسرحية (الممثل، والكاتب، والمسرحي، والمؤلف) يمكنهم في النهاية ألاّ يفعلوا شيئاً سوى رواية القصص. وهي تدعو المشاهد إلى فهم غير الاعتيادي* في موقف ما، وإلى عدم التسليم بأي شيء قبل إخضاعه للنقد. فكل ما هو ظاهر في الخيال المسرحي كأنما تسبقه عبارة «يجب استخدامه على مسؤوليتكم الخاصة»، وكأنه خاضع لقوة الحكم الساخر: فالسخرية تكاد تكون مكتوبة ومقروءة في النص، ولا يُعترف بها بالذات إلا بتدخل خارجي من قبل المشاهد، وتبقى دوماً غامضة (الإنكار*).

تكون الهيكلية الدرامية أحياناً مبنية بحسب التناقض بين الحبكة الرئيسية والحبكة الثانوية الفكاهية (الترفيه الكوميدي*)، فيما إحداهما تؤدّي إلى نسبية الأخر. لدى مؤلفين أكثر عصرية مثل تشيخوف، فإن السخرية تنظم هيكلية الحوارات: إنها ترتكز على الإنتاج المستمر للالتباس الذي لا يزول إلا بحلول التباس وغموض جديد، كما ترتكز أيضاً على فقدان التحفيز عند الشخصيات وعلى استراتيجية القراءة التي تسمح بالتفسير وعكسه، مع رفض القرار الحاسم الصريح.

3- السخرية التراجيدية

السخرية التراجيدية (أو سخرية القدر) هي نوع من السخرية الدرامية يكون البطل فيها مخطئاً تماماً في ما خصّ وضعه ويسرع في طريق القضاء على نفسه، فيما يعتقد أنه قادر على تدبّر أمره. والمثل الأكثر شهرة هو أوديب (Oedipe) الذي «يقوم بالتحقيق» حتى يكتشف في النهاية أنه هو نفسه المذنب. فالسخرية التراجيدية تقترب من الطرافة السوداء: هكذا فإن فالنشتاين (Wallenstein) (بطل تمثيلية شيلّر) يصرِّح قبل لحظات من وفاته، أن لديه نيّة بأن «يأخذ فترة طويلة من الراحة». وعطيل (Othello)

يتكلم عن «إياغو الصادق»... إلخ. أبعد من الشخصية، يعي الجمهور بأسره الغموض في الكلام وفي القيم الأخلاقية والسياسية. يقترف البطل خطأً بسبب فرط الثقة لديه (التغطرس المتطرف (*hybris) لدى اليونان) ونتيجة لخطأ في استخدام الكلمات وبسبب الالتباس في دلالات الألفاظ في الخطاب: «سيكون دور السخرية المأساوي إظهار كيف أن البطل خلال الدراما»، «يؤخذ بكلمته»، وهي كلمة تنقلب ضده فيما تسبّب له الاختبار المؤلم للمعنى الذي كان يصر على عدم فهمه» (Vernant, 1972: 35).

هذا الاكتشاف للسخرية في قلب النزاع المأساوي حديث العهد نسبياً في تاريخ النقد الأدبي: إنه يعود إلى العصر الرومانسي حيث ظهرت السخرية كمبدأ في العمل الفني في ضمير المؤلف وفي التباين غير القابل للإلغاء بين ذاتية الفرد وموضوعية القدر القاسي والأعمى، وكذلك «الوعي الواضح للاضطراب الأبدي، والفوضى الكاملة اللامتناهية»، كما يقول و. أ. (.W. A) وف. شليغل (1814)، وهما مظهران للسخرية الرومانسية مع سولجر (Solger) (1829).

📖 Sharpe, 1959; Behler, 1970; States, 1971; Booth, 1974; *Linguistique et sémiologie*, no. 2, 1976; *Poétique*, no. 36, 1978; no. 46, 1982; Rozik, 1992.

وحدة الخواص – نظير
ISOTOPIE

بالإنجليزية: *Isotopy*؛ بالألمانية: *Isotopi* ؛ بالإسبانية: *isotopia*.

1- النظير أو وحدة الخواص الدلالية

إنه مفهوم أدخله أ. غريماس في الدلالية. فالنظير أو وحدة الخواص هي «مجموعة كبيرة من فئات الدلالية تمكّن من قراءة النص بطريقة موحدة، كما يُستنتج ذلك من القراءات الجزئية للبيانات وللحلول وغموضها، من خلال السعي والبحث عن قراءة موحدة» (1970: 188). فوحدة الخواص تعني – إن أردنا التعبير بوضوح – الخيط الذي يقود القارئ أو المشاهد في بحثه عن المعنى ويساعده على إعادة ضم مجموعة من الأنظمة المختلفة الدالة بحسب منظور معيّن.

هذا التعريف الذي انتقده م. كورفين (.M Corvin) (1985: 234)، ذو منفعة من حيث إنه يعبّر عن التماسك* في نص أو في عرض، على الرغم من تنوّع المواد وحقول القراءة، لا سيّما من خلال إظهار آليات ربط وحدات الخواص التي تسمح للقارئ بالانتقال من مستوى في النص إلى مستوى آخر. كما أننا نستطيع التوسّع من خطة المضمون إلى خطة التعبير (Rastier, 1972)، وفي العرض المسرحي مراقبة، والانتظام، والإعادات، والأداءات الدّالة في كل أنظمة الدلالات.

2- وحدة الخواص في الفعل

ليس من نظير واحد أو وحدة خواص واحدة أساسية في العرض المسرحي. من أجل تعريف وحدة الخواص، يجب النظر إلى الإخراج المشهدي كما يجب البحث عن الملامح المتكررة التي توحد العرض وتؤمّن أسلوب تفسير وطريقة أداء نحو المشاهد. نفكر مباشرة بالدور الموحد في **الحكاية*** **والفعل*** اللذين يحصران العمل ضمن تشكيلة سرديّة عامة للأنظمة المشهدية. بالنسبة إلى جمالية درامية كاملة ترقى إلى أرسطو، فإن الفعل هو الذي يُشكل قناة إلى مجمل العرض: «الفعل المسرحي، باعتباره جوهر الفن الدرامي، يوحّد الكلمة والممثل والملابس والديكور والموسيقى في الاتجاه الذي يمكننا

من اعتبارها إما تياراً واخذاً يمرّ من الواحدة إلى الأخرى أو من خلال عدة عناصر منها في وقت واحد» (Honzl, 1971: 19)، فصورة التيار المتعدد الأشكال (أو الخيط الأحمر) هي تجسيد ممكن في الحقيقة لوحدة الخواص. غير أن العروض المعاصرة التي ترتكز على السرد أكثر منها على الفعل تُقرأ بحسب أنواع أخرى كثيرة من وحدات الخواص، تكون على الأرجح مرتبطة بدلالات العرض.

3- وحدة خواص العرض

غالباً ما تُجسّد وحدة الخواص بنمط من الإضاءة، بلازمة موسيقية أو كلامية، باستعارة مغزولة، بتتابع لصور ضمن السجل نفسه، باختصار بما هو علامة لشيء من التماسك. فالاستقبال والتوجيه للعرض مرتبطان بقدرتنا على التعرّف وعلى إنشاء روابط بين المعلومات المؤمَّنة بواسطة مواد العرض كافة. تعيدنا هذه الفكرة إلى الاستراتيجية النصية (أي استراتيجية القراءة) أو الخطاب أو الإخراج.

☞ الحشو، الاستقبال، الخطاب، تفسيري، نص درامي، سيميولوجيا، نص درامي.

📖 Arrivé, 1973.

J

لَعِب – أداء*

JEU

بالإنجليزية: *Play, Performance*؛ بالألمانية: *Spiel*؛ بالإسبانية: *actuación*.

1- اللعب على الكلمات

أ- اللعب الأدائي واشتقاقه

لا تتضمن اللغة الفرنسية صيغاً مماثلة لكلمة «اللعب» للأداء والمسرح (أو مسرحية) كما في الإنجليزية (*to play, a play*) أو في الألمانية (*spielen, Schauspiel*). وبالآتي، إذا استثنينا بُعداً مهماً للعرض، نكون قد استثنينا مظهر الأداء (اللعب) من الخيال في اللغة. أما الإنجليزية ففيها لعب جميل على الكلمات والأفكار: (*"A play is play"*, Brook, 1968: 157; *"The play's the thing"*, *Hamlet*, II, 2) فيما الألمانية تنظر إلى الممثلين على أنهم «اللاعبون في العرض» (*Schau-spieler*).

فوحده تعبير لَعِب الدور، لَعِب الممثل لدوره، تؤدّي فكرة عن نشاط أدائي. أما اللفظة الحديثة *jeu dramatique* فإنها تسترجع بشكل عرضي التمثيل بالمعنى العفوي والارتجالي.

ب- تمثيل وعرض بياني

يشكّل التمثيل المسرحي (الاسم القديم المستخدم «للتمثيل على خشبة المسرح»، ما يفعله الممثل على خشبة المسرح من خارج خطابه) هو الجزء المنظور والمشهدي الصحيح للعرض. إنه يُرغم المُشاهد على تلقّي كامل الحدث في قوة سرده للبيان الملفوظ. حتى قراءة النص الدرامي تتطلب تصوراً رؤيوياً لأداء الممثلين، كما يذكر موليير المرشحين للقراءة: «التمثيليات الهزلية لم توجد إلا لكي تمثَّل، ولست أنصح بأن نقرأ على الأشخاص الذين يملكون عيوناً تساعدهم على أن يكتشفوا في القراءة كل أداء الممثلين» ("Au lecteur", *L'amour méde-cin*).

من أجل فهم أداء الممثل، نحتاج إليه بصفة القارئ، وأيضاً بصفة المشاهد، لإنشاء علاقة بين العرض البياني الملفوظ الشامل (الحركية، الإيماء، النبرة، حسنات الصوت، سرعة الخطاب) مع النمط الملفوظ به والوضع القائم. فالأداء يُقسم عندئذٍ إلى تتابع للإشارات والوحدات التي تؤمِّن التماسك في عرض النص وتأديته.

خلال مدة طويلة، ظلت قضية الأداء

مطروحة ضمن إشكالية الصدق/ النفاق عند الممثل: هل يجب أن يصدق ما يقوله، وأن ينفعل به، أو أن ينسلخ عنه ليكون مؤدياً للدور من مسافة معيّنة فقط؟ هنا تختلف الأجوبة باختلاف مفهوم حسّاس يجب ممارسته على الجمهور والوظيفة الاجتماعية للمسرح. فإن الحل الذي يقدمه ديدرو (أن يكون الممثل عديم الإحساس) ليس سوى تعبيراً عن التمثيل الذي يبقى واعياً لذاته بحيث لا يوهم أحداً بأنه امتلك جسم الشخصية أو تحوّل إليها: «التأثر الزائد يجعل الممثلين متوسطي الأداء؛ بل إن الإحساس المفرط هو الذي يجعل الممثلين سيئين؛ فيما النقص الشديد في الإحساس يؤهل الممثلين للامتياز» (*Paradoxe sur le comédien*).

في الوقت الحاضر لم يعد المخرجون يفكّرون بعبارات الإحساس أو التحكّم في مقاربتهم لأداء الممثلين على المسرح، بل إنهم يتساءلون في كل مرة عن الوظيفة الدرامية والمشهدية التي تؤديها الحركة والإيماء في المَشاهد. ليس هناك من أداء طبيعي قد يستغني عن الأعراف ويعتبر أنه واضح ومتعارف عليه عالمياً: فكل أداء يرتكز على النظام المرمز والمدون (حتى لو لم يشعر الجمهور بذلك) من التصرّفات والأفعال التي تبدو محتملة الوقوع، حقيقته أو مصطنعة أو مسرحية. فالمناداة بالطبيعية والعفوية والفطرية أداء ذو مفاعيل طبيعية*، بحسب النظام الأيديولوجي الذي يقرّر في فترة تاريخية معينة، وبالنسبة إلى جمهور محدّد، ماهية التمثيل الطبيعي وماهية الأداء الانفعالي والمسرحي. كما هو الحال بالنسبة إلى اللعب، فالذي يعرف في المسرح كيف يتصرّف وينجح هو الأكثر معرفة للقواعد والذي يوهمك أنه يعمل من دون جهد أو قيود.

فمن خلال أداء الممثل، والإيقاع الذي يطبع به نصه، وحركيته وكامل العرض، تتوقّف عملية تأويل النص. إذا كان التمثيل بطيئاً، فكل خطاب حول اللاوعي وتاريخية النص يمكن تطويره على هامش النص المسموع، بصفة تعليق أو «نص ضمني» (ستانيسلافسكي) يبطّن ويناقض النص الذي يجري تمثيله. وإذا كان التمثيل سريعاً (طريقة التمثيل القديمة)، يصبح التعليق أقل أهمية في السمع ولا يعود مفروضاً على المشاهد: «تقليد التمثيل السريع لا يصلح إلا لما هو مكتوب؛ فاللاوعي يمرّ من خلاله» (Vitez, *Langue française*, no. 56, p. 32).

2- لعب أداء ومسرح

أ- القواعد والأعراف

المسرح مرتبط بالأداء في مبادئه وقواعده، أو على الأقل من الناحية الشكلية. يعطي هويزينغا (Huizinga) للأداء التعريف الشامل كما يلي: «من زاوية الشكل، يمكن (...) تعريف الأداء على أنه فعل حرّ نشعر به على أنه خيالي وواقع خارج إطار الحياة الحقيقية، غير أنه قادر على السيطرة على الممثل بالكامل. إنه فاعل خالٍ من أي فائدة مادية أو منفعة، يحصل في إطار زمني ومكاني محدّد بدقة وبترتيب خاضع لقواعد معينة، ويُسبب في الحياة علاقات بين المجموعات التي تحيط نفسها طوعاً بسرّ يتفاقم، من خلال التنكّر، ومن خلال غرابته بالنسبة إلى العالم الاعتيادي» (1951). هذا الوصف لمبدأ اللعب المرح يصلح كمبدأ للعب المسرحي: لا ينقصه الخيال ولا القناع ولا خشبة المسرح الواضحة الحدود ولا الأعراف. بالطبع، نفكر مباشرة بالمقطع الذي يفصل الخشبة/ الصالة والذي يبعد جذرياً الممثلين من المشاهدين ويبدو مناقضاً لروح اللعب. ومن الصحيح أن وحده الـ«هابننغ»* أو اللعب المسرحي* يضم الكلّ في مجموعة واحدة للتمثيل. مع ذلك، ليس من عرض مسرحي من دون تواطؤ الجمهور،

والمسرحية لا تملك حظاً ب «النجاح» إلا إذا قبل المشاهد الدخول باللعبة المسرحية، ووافق على القواعد، ولعب دور الشخص الذي يتألّم أو الذي يتدبر أمره للانسحاب إن شاهد عرضاً.

ب- المظاهر اللعبية المرحة في المسرح

بدل التفتيش عن هوية مطلقة تقع بين مشروع اللعب المرح والمسرح، من المفيد النظر في الأمور المشتركة بين المسرح وأصناف اللعب التمثيلي الأخرى. فتصنيف ر. كيواس (1958) يبدو وكأنه يسدّ مفهومنا الحدسي، أو على الأقل، المنظور الغربي للعب.

- **التقليد (الوهمية)* (SIMULACRE) (MIMICRY**

عرف المسرح، منذ أيام أرسطو بأنه يقلد فعل البشر. يبقى ذلك صحيحاً في الأساس إذا كان مفهومه للمحاكاة* (mimésis) بأنها نسْخ غير فوتوغرافي للواقع، بل تحويل (تجريد وإعادة تكوين) لأحداث بشرية. فالممثل يلجأ دوماً إلى شخصية أو قناع حتى عندما يشير إليه بإصبعه.

- **أغون (المنافسة)* (AGON)**

المنافسة - التنافس، نزاع كوميدي أو تراجيدي - من أبرز أصناف الدراما. فالعلاقة بين خشبة المسرح والصالة تبدو وكأنها نوع من المنافسة: بالنسبة إلى المسرح، الأمر يتعلّق بالدراماتورجيا الكلاسيكية التي تسعى إلى الانتزاع تأييد الصالة دفعة واحدة، بحيث تكون نظرة الجمهور إلى المسرح بأنه عالم مستقل. فالمسرح الملحمي لدى بريخت يطمح لمدّ التناقض من المسرح إلى الصالة، بحيث يصبح الجمهور منقسماً حول القضايا الروائية والسياسية. حتى لو اتخذت هذه الرغبة في القسمة الجذرية أحياناً منحى الخيال الساذج في النشاط السياسي، فمن المؤكد أن مثل هذه الدراماتوجيا تسهل خلق التناقضات لأنها تقدم أيديولوجيات وحلولاً متناقضة.

- **المصادفة (الحظ) ((ALEA) ((CHANCE**

هناك الكثير من أنواع الدراماتورجيا التي حاولت اختبار المصادفة. وساد الاعتقاد لفترة طويلة أن الدراما تكون مقررة مسبقاً وليس هناك **من طريقة لتدخل المصادفة في الأحداث. أما المؤلفون الأكثر جرأة فاستخدموا ذلك في** ابتكاراتهم الدرامية: هكذا فعل المسرح **العبثي*** حيث البحث عن النص غير المنطقي يؤدي إلى **مفاجأة الجمهور بحكاية غير متوقعة، وحيث** الفعل يجب أن يأخذ «أسوأ منحى ممكن»، وهو ما **«يحصل مصادفة»** (دورنمات، «21 نقطة في موضوع *Les Physiciens*»). في بعض الأحيان نجد أن الممثلين هم الذين يسحبون بالقرعة النهاية التي يجب إعطاؤها للمسرحية. لكن وحدها **الدراما النفسية***، اللعب التمثيلي أو **الهابننغ*** تدخل تماماً في لعبة المصادفة من خلال أداء هؤلاء الممثلين.

الدوار
(ILLINX) (VERTIGE)

لا يتلاعب المسرح بأجساد المشاهدين إلى أن يُصابوا بالدوار، بل يقلد بامتياز الحالات النفسية الأشد تسبباً بالدوار. **فالمماهاة* والتطهّر*** يشبهان بذلك تزحلقاً نحو المناطق غير المحددة في الخيال، أو كما قد يقول روب-غرييه (Robbe-Grillet)، «حلقات متدرجة نحو المتعة».

وإذا كانت القاعدة الأساسية في المسرح، كما يحب كتاب الدراما أن يكرّروا ذلك، هي

نيل الإعجاب، فإن قاعدة اللعبة الدرامية تقوم على تكييف نظرة المشاهد بالنسبة إلى بعض المبادئ الأساسية في الأداء. من ludus أي اللعب المتعارف عليه وفقاً للأعراف، إلى paida، اللعب العفوي والفوضوي التلقائي، فإن لوحة المشاعر والتركيبات واسعة جداً.

3- نظرية سيميائية للتمثيل؟

من أجل مغادرة أرض الماورائيات التي تتركز فيها اعتبارات كونية الأداء، ومنعاً لتكرار خطاب الإنسانيين* **في ما يخص الطابع اللعبي المرح للإنسان، وتجنباً للحلول محل العالم النفسي الذي يلاحظ،** عن حق، أهمية النضج النفسي والاجتماعي لدى الطفل، من الأفضل اقتراح نظرية **سيميائية للأداء تقوم على التشكيل*** والترميز والتعبير بإشارات عن الحقيقة. فالممثل، وبإرشاد من المخرج وبعد قراءة النص من أجل تمثيل السيناريو الواجب تنفيذه، يجد بتصرفه برنامجاً للعب (الأداء) يعدّه بناءً على التلقّي المسبق من قبل الجمهور: ما هي التنقلات المنظورة والمفيدة؟

وهل يجب مخالفة النص من خلال عرض بياني إيمائي للنص؟ ما هو موقع التفاعل مع الممثلين الآخرين؟ هل الأمر يتعلق بتقليد وجود الشخصية أو بتحديدها من خلال الأعراف؟ الأداء يتكوّن خلال التدريبات، ثم في اختيار الإخراج الذي يؤدّي إلى حل المشاكل التقنية. كل جواب يستتبع إنتاج مشاهد حركية تحاول التوفيق بين المتطلبات كافة، وإنشاء نظام خيالي للعرض، وإعطاء الجمهور ما ينتظره أو ما سوف يفاجئه.

☞ التلقي، المشاهد.

Evreinoff, 1930; Winnicott, 1975; 🕮 Schechner, 1977; Dort, 1979, Sarrazac, 1981; Ryngaert, 1985.

لَعِب- أداء

JEU

🔄 بالإنجليزية: *Medieval Play*؛ بالألمانية: *mittelalterliches Theater*؛ بالإسبانية: *obra medieval*.

إنه شكل درامي يرقى إلى القرون الوسطى (القرنين الثاني عشر والثالث عشر). فالكلمة في اللاتينية هي ludus - أي العروض الطقسية - و à ordo، أي نص مقدس «منظم بشكل مقاطع». **يحول اللعب أحداث الكتاب المقدّس إلى** دراما، ويتناول أيضاً، ابتداءً من القرن الثالث عشر، مواضيع دنسة (مثلاً: *Le jeu de la feuillée* d'Adam de La Halle)، وتجتمع **فيه أشكال شديدة التنوّع: قصص الجن، حكمة،** رواية ساخرة، قصيدة رعاة (*Le garçon et l'aveugle*).

☞ فكاهة، درس لاقي، سوتي، سر.

الأداء من خلال اللغة

JEU DE LANGAGE

🔄 بالإنجليزية: *Language Play*؛ بالألمانية: *sprachspiel*؛ بالإسبانية: *juego de lenguaje*.

يجب أن يؤدي التلاعب في اللغة، بحسب فتغنشتاين إلى «إظهار أن التكلّم بلغة معينة هو جزء من النشاط، ومن أسلوب حياتيّ» (1961, § 23). إذا طبّقنا هذا المفعول على المسرح فإنه يصف بطريقة جيدة تأثير النص الدرامي، ويعطي مثلاً عن الفعل الشفهي. على نقيض الفعل الدرامي* الناتج من النزاع بين الشخصيات. يعبّر الأداء اللغوي عن هيكلية درامية تكون فيها كل حكاية ويكون كل فعل مستبدلاً باستراتيجية الخطاب وبتطور للعرض البياني الملفوظ (من خارج نصها). فعند ماريفو مثلاً، بموازاة الحبكة المنظورة، تكون المسرحة مبنية بحسب تاريخ الوعي السردي:

هكذا نتحول من «سأقول لكم» إلى «كل شيء قد قيل» في نهاية المسرحية. فالشخصيات الرئيسية لا تنفك تنصب لبعضها البعض الافخاخ اللغوية، بحيث يصبح الإقرار فشلاً/ نجاحاً للفخ الكلامي.

خلال فترة تكوّن المسرح الحديث (بيرانديلّو، بيكيت، هاندكي، بينجيه، ساروت، تارديو) (Sarraute, Tardieu) نلاحظ بناءً تدريجياً لـ «الخرافة» على أساس قافية، وتداعيات في الكلمات أو إشارة إلى التواصل والسرد. فعندما لا يعود الكلام مستخدماً ليؤدي معناه، بل تبعاً لنسيجه وحجمه، يتحول إلى لعبة بناء، يتم التلاعب فيها كشيء لا كإشارة.

وضع لكلام، مساحة النص، البلاغة، الفعل الكلامي.

Barthes, 1957: 88-91; Pavis, 1980 c, 1983 c; Elam, 1984; Spolin, 1985.

الأداء المسرحي

JEU DE SCÈNE

بالإنجليزية: *Stage Business*؛ بالألمانية: *äussere Handlung Bühnengeschehen*؛ بالإسبانية: *juego escénico*.

إنه الفعل الصامت للممثل الذي لا يستخدم إلا حضوره أو حركته للتعبير عن شعور أو موقف، قبل أو لدى الإدلاء بكلامه. في العصر الكلاسيكي، نتكلم عن «اللعب التمثيلي» عندما يحل الإيماء محل البلاغة (فولتير).

اللعب الدرامي المسرحي

JEU DRAMATIQUE

بالإنجليزية: *Dramatic Play*؛ بالألمانية: *dramatisches Spiel, Spielpädagogik*؛ بالإسبانية: *juego dramático*.

إنه ممارسة جماعية تشبه فريقاً من «اللاعبين» (لا الممثلين) الذين يرتجلون جماعياً بحسب الموضوع المختار مسبقاً. فلا يعود هناك من فاصل بين الممثل والمشاهد، بل محاولة لإشراك كل واحد في إعداد النشاط (أكثر منه الفعل) المسرحي، مع السهر على أن تندمج الارتجالات الفردية ضمن المشروع المشترك الجاري إعداده. الهدف المنشود ليس ابتكاراً جماعياً قابلاً للتقديم في وقت لاحق للجمهور، ولا هو فيض تنفيسي/ تطهيري* من النوع الدرامي النفسي التطهيري، لا فوضى ضمن خدعة كما في Happening* ولا مسرحة للواقع اليومي. إنما يهدف اللعب التمثيلي أيضاً إلى خلق الوعي لدى المشاركين (من كل الأعمار) حول الآليات الأساسية في المسرح (الشخصية، والعرف، وجدلية الحوارات والحالات، ودينامية المجموعات) بقدر ما يسعى إلى خلق نوع من التحرّر الجسدي والانفعالي في الأداء، وأحياناً، بعد ذلك، في الحياة الخاصة للأفراد.

الارتجال، الحركات، النظرة، التعبير، الجسد.

Barret, 1973; Barker, 1977; Ryngaert, 1977, 1985; Monod, 1983; Boal, 1990.

اللعب وضد اللعب

JEU ET CONTRE-JEU

بالإنجليزية: *Play and Counter-play*؛ بالألمانية: *Spiel und Gegenspiel*؛ بالإسبانية: *juego y contra-juego*.

إذا سلّمنا بأن كل نص يأخذ من النصوص السابقة بقدر ما يضيف إليها من معلومات جديدة (التناص)، نستطيع أن نفترض أن الشيء عينه ينطبق على أداء الممثل: إنه يأخذ

من طرق أخرى في اللعب، وأساليب أخرى، لا سيَّما أنه يقع على حدود لعب الشخصيات الأخرى في المسرحية، أو يذكر بشكل إرادي أو لاإرادي، طرقاً أخرى في اللعب. هكذا، لكي نفهم الموضوع بشكل صحيح، يجب الاستعانة بفكرة الوضوح البيني.

هذا الوضوح البيني غالباً ما يكون ظاهراً في الهيكلية الدراماتورجية. وهذه هي الحال بالنسبة إلى التقليد الساخر*: لا نفهمه إلّا إذا فهمنا الموضوع المقلّد بسخرية والدوافع التقنية للشيء المقلّد. هكذا فإن بعض المقاطع عند بوشنر *La mort de Danton* أو عند بريخت *Sainte Jeanne des abattoirs* يصعب اكتشافها وتفكيكها إذا لم نلاحظ ذكر التقليد الساخر للمبالغة pathos* عند شيلّر.

بشكل أكثر عمومية وصراحة، إن الوضوح البيني يسيطر على أداء الممثل (وهذا ليس في الأداء ذي التماسف عند بريخت فقط). فالممثل يدخل بالضرورة ضمن أداء شركائه: يتكلم عن الشيء نفسه، ويتقدم ضمن الحالة عينها، ولا يستطيع إلا إعادة إنتاج بعض المواقف وبعض التصرفات لدى الممثلين الآخرين: سوف ينعكس التفاعل إذن ضمن تجانس واستعارة مستمرة لتقنيات الأداء: هكذا فإن «أداء الجواب» يقوم على استخدام نبض الخطاب السابق. كذلك، إن الاعتراض الحركي على شخصية نكون في نزاع معها يجبرنا على فهم بعض مواقفها التي نستعيرها لصدّها بشكل أفضل.

لعب وما قبل اللعب
JEU ET PRÉJEU

بالإنجليزية: *Acting and Preacting*؛ بالألمانية: *spiel und vorspiel*؛ بالإسبانية: *juego y juego previo*.

إنها عبارة مايرهولد *predygra*. فالممثل يلجأ إلى الإيمائية قبل أن يجسّد شخصيته ويعيد تكوين الوضع الدرامي، «فيما يوحي للمشاهد فكرة الشخصية التي يجسدها والتي تعده لاستشعار ما سوف يتبع بطريقة معينة، بحيث إنه يتلقى التفاصيل كافة عن هذه الحالة بطريقة متقدمة إلى درجة أنه لا يحتاج لبذل أي جهد لفهم معنى هذا المشهد» (1975: 129).

يتميّز هذا الأسلوب المأخوذ عن المسرح الكلاسيكي الياباني، الذي جرى اختباره في إخراج بروفسور بوبوس (*Professeur Boubous*)، في العام 1925، بأداء جسدي شديد يراد له أن يكون مسرحياً. إنها طريقة «الممثل – الصاعد إلى المنبر» أن «ينقل إلى المشاهدين موقفه منهم، [...] وأن يشعرهم بالفعل الذي يتطور أمام أعينهم بطريقة محددة لا بطريقة أخرى» (1975: 129).

K

التواصل عبر التعابير
KINÉSIQUE

بالإنجليزية: *kinesics*؛ بالألمانية: *Ki-nesik*؛ بالإسبانية: *kinésica*.

إنه علم التواصل من خلال الحركة أو الإيماءة* وتعبير الوجه. الفرضية الأساسية هي التعبير الجسدي الذي يخضع لنظام مرمّز يتعلمه الفرد، وهو يختلف باختلاف الثقافات. فدراسة الحركات تتضمن مجالات عدة: دراسة شكل ووظائف التواصل الفردي، وطبيعة التفاعل بين الحركة واللغة الكلامية، ومراقبة التفاعل الحركي بين فردين أو أكثر.

وهذا التواصل عبر التعابير يسمح بتحليل التفاعلات المشهدية للممثلين واستعادة نظام الوعي واللاوعي الذي يتقدّم التدابير المشهدية والتنقلات والمسافات التي تفصل بينها. وبالطبع، من الضروري أن نأخذ بالحسبان الفوارق بين السلوك «الطبيعي» والتصرف على المسرح، لا سيّما من خلال ردّة فعل المشاهد حول طريقة تنظيم الغطاء الإنساني للممثلين.

فعلى طريقة تنظيم التواصل الحركية المسرحية أن تُضفي الطابع الرسمي على عملية «الحوار الضمني» الحركي: تأثير البيئة الاجتماعية الموصوفة، وطريقة الأسلبة، ونسق الجمالية، والعوامل الفردية واللاإرادية الحركية لدى الممثل واستخدامها من قبل المخرج. فعوامل الترميز الحركي، كما يظهر للجمهور، متعددة جداً ومن الصعب التعرف إليها. على العكس، فإن المسرح يستوجب الترميز الواعي للحركة؛ فهو يسهله ليصبح مقروءاً، وهذا ما يجعل منه مختبراً للأبحاث في التواصل عبر التعابير. هناك ما هو أهم من تحديد المسافات بين الممثلين (التداني)، النظرة وزاوية المشاهدة للممثل والمشاهد. من هنا، فإن دراسة المنظور والاستقبال والقيمة الانفعالية أو الجسدية المحض ضرورية. والأبحاث الحديثة في فن الإيماء وأعمال بعض الممارسين أمثال مايرهولد، ودوكرو، وبريخت حول المواقف والوضعيات والتحرّكات تُمثّل الخطوات الأولى للمقاربة من خلال التواصل عبر التعابير.

Laban, 1960, 1994; Goffman, 1967, 📖 1981; *Langages*, no. 10, 1968; K. Scherer, 1970; Schechner, 1973 *a*; Stern, 1973; Birdwhistell, 1973; Sebeok, *in* Helbo, 1979; Pavis, 1981 *a*; Sarrazac et *al.*, 1981; Fleshman, 1986; Pavis, 1996.

إدراك حركات الجسم
KINESTHÉSIE

من اليونانية: *kinesi-et aisthesis*, sensa-tion du mouvement؛

بالإنجليزية: *kinesthesia*؛ بالألمانية: *Kinästhesie*؛ بالإسبانية: *kinesthesia*.

إن الإدراك الواعي لحركات الجسم (Kinesthésie) هو الإدراك الواعي لوضعية وتحركات الجسد بفضل ما تحس به العضلات والأذن الداخلية. كما أن إدراك مستويات تحرك الجسد يتعلق بالتواصل بين الممثلين والمشاهدين، مثل توترات جسم الممثل أو الانطباع «الجسدي» الذي قد يتركه المشهد في الجمهور. بحسب الأنثروبولوجيا المسرحية لباربا (Barba 1995)، إن المشاهد يتأثر جسدياً قبل بدء التعبير في جسد الممثل وفي العرض. فالرقص بالطبع يتميز بإدراك حركة الجسد: «هناك جواب بخصوص إدراك الحركات في جسد المشاهد، وهذا ما ينقل إليه جزءاً من اختبار الراقص» (Martin, 1966: 48; 1991: 60). حتى إن جون مارتن (John Martin) يطلق اسم métakinêsis على الارتباط بين «الجسدي والنفسي، وهما وجهان لحقيقة واحدة أساسية» (1991: 29).

ويساعد الإدراك الواعي للحركة على تقييم حركة الجسم بفضل «استجابات العضلات التي تظهر الفروقات الدقيقة في قوة الحركات الجسدية وسرعتها بطريقة مناسبة للانفعالات الملهمة التي تولدها تلك الحركات، وبما يؤمّن للأعضاء البشرية إمكانية أمثلة انفعالاتها، وبالآتي تحويل الرقص إلى فنّ متكامل وإنساني بامتياز» (Jaques-Dalcroze, 1919: 141).

L

اللغة الدرامية
LANGAGE DRAMATIQUE

بالإنجليزية: Dramatic Language؛ بالألمانية: dramatische sprache؛ بالإسبانية: *lenguaje dramático*.

إذا نظرنا إلى الكتابة الدرامية في مجملها، مهما كانت العصور والأصناف، يمكننا أن نتكلّم عن لغة درامية تتميز عن اللغات الأخرى: السينما، والأدب، والرواية، والشعر... إلخ. وبحسب لارتوماس (Lar-thomas)، عن حق، إن أعمالاً مختلفة جداً تستخدم اللغة عينها، التي يكون لها بالآتي خصائص كونية على الرغم من الفروقات في الشكل والعصر والمفاعيل» (1972: 12). بناءً على الفعالية، إن هذه اللغة قد تكون لها خصائص يبحث عنها لارتوماس في النصوص الدرامية (لا في عمليات الإخراج) ويكتشفها ميشال فينافر (Michel Vinaver) في الكتابات الدرامية كما في الكلمة الفاعلة (9 :1993).

أما الميل المناقض فهو أيضاً قائم ويحول اللغة الدرامية إلى لغة مشهدية تتضمن، بحسب ود. ليماهيو (D. Lemahieu)، الإخراج (الإدارة التقنية الحصرية) وحتى التلقّي لدى المشاهد: «فاللغة الدرامية هي تأليف للنصّ ولإدارته التقنية الحصرية، تُكتب وتُعاد كتابتها من خلال الإسقاط المبتكر لدى المشاهد، وهو الذي يفكّ رموز الفن المسرحي ما إن يدخل في لعبة فك رموز الإشارات المنتشرة على المسرح» (*in*: Corvin, 1991: 488).

نعتقد أنه من الأفضل المحافظة على التمييز بين اللغة (أو الكتابة) الدرامية كما نقرأها في النص، وبين اللغة (أو الكتابة) المشهدية كما يتم إخراجها على الخشبة من قبل المخرج وتكون موجهة إلى المشاهد.

مزاح ماجن
LAZZI

من الإيطالية: *lazzi*, plaisanteries, jeux de scène bouffons.

عبارة مأخوذة من كوميديا دل آرتي*. إنها عنصر إيمائي أو مرتجل من قبل الممثل يساعد على إظهار الخصائص المضحكة في الشخصية. (في الأساس (أرلكان)). فالتلوّي والابتسامة والتكشير تصرفات هزلية وتهريجية، وضروب الأداء المسرحي كلها مكونات أساسية لها. ويصبح المزاح الماجن بسرعة فقرات من الشجاعة ينتظرها الجمهور من الممثل. وأفضلها وأفعلها ما يكون مركزاً ضمن نسيج CANEVAS* أو نصوص

(اللعب على الكلمات، والإشارات السياسية أو الجنسية). ومع تطوّر الكوميديا، وتأثيرها في المسرح الفرنسي في القرنين السابع عشر والثامن عشر (موليير، وماريفو)، أصبحت ضروب المزاح الماجن تميل إلى الدخول في النص وتشكّل أسلوباً راقياً، ويبقى لعبياً مرحاً، في قيادة الحوار، ونوعاً من إخراج لمكونات الشبه لفظية في أداء الممثل كافة.

في الأداء المعاصر الذي غالباً ما يكون ممسرحاً وساخراً، فإن ضروب المزاح الماجن **تؤدي دوراً أساسياً في دعم الجانب المرئي (إخراج ستريهلر للكلاسيكيات الإيطالية،** والأشكال التقنية والشعبية... إلخ).

Mic, 1927; Pavis, 1986 *a*; Fo, 1990. 🕮

قراءة

LECTURE

⮌ بالإنجليزية: *Reading*؛ بالألمانية: *Lektüre*؛ بالإسبانية: *lectura*.

إن قراءة العرض هي، من خلال الاستعارة، تفكيك وترجمة عملية للأنظمة المشهدية المختلفة (منها النص الدرامي) المقدمة والمعروضة لإدراك المشاهد. فالنقد يستخدم اليوم تعبير «قراءة المسرح» (Ubersfeld, 1977 *a*) في معنى البحث عن الوحدات الممكنة للنص والصور المشهدية بهدف «تحديد أساليب القراءة التي تسمح ليس بإلقاء الضوء على الممارسة النصية الخاصة فقط وإظهار - عندما يكون ذلك ممكناً - الروابط التي تجمع هذه الممارسة النصية بممارسة أخرى هي تلك الخاصة بالعرض» (1977 *a*: 8).

1- «قراءة» النص

قراءة النص الدرامي ليست فقط متابعة النص بحرفيته كما نقرأ قصيدة، أو رواية أو مقالة في جريدة، بل تحويله إلى نوع من التخيّل لخلق عالم خيالي (أو حالم ممكن). **فقراءة النص الدرامي تشكل عملاً ذهنياً** من أجل وضع سيناريو للمؤدين يكشف هوية الشخصيات، والأزمنة والأمكنة التي يتحركون فيها، كذلك اللهجة أو النبرة في **الكلام. كلها أمور ضرورية لفهم خطاب** الشخصيات. كما أنه من الضروري إرفاق هذه القراءة بتحليل درامي، يلقي الضوء على البناء الدرامي، وعلى تقديم الحكاية، وعلى **كيفية حل النزاعات. تتم كل قراءة من خلال** تموضع هذه العناصر الدينامية للدراما ضمن حيز معيّن، مع إبراز المخطط الرئيسي للفعل. يلتقي هذا النوع من المقاربة للنص وللعرض من خلال الدراماتورجيا مع ما سمّي بالقراءة الأفقية (Demarcy, 1973).

2- قراءة أُفقية، قراءة عمودية

أ- تجد القراءة الأفقية (أو التركيبية) مكانها في داخل الخيال؛ إنها تتبع أثر الفعل المسرحي والحكاية، تلتزم بتتابع المشاهد وتهتم بالمنطق السردي والنتيجة النهائية التي تسير الخرافة نحوها. فهي لا تستخدم من المواد المسرحية إلا ما يدخل ضمن حكاية الترسيمة السردية العمودية ويبقي العرض يحلم بالتقدم الذي لا يمكن مقاومته.

ب- تسهل القراءة العمودية أو النموذجية انقطاع سيل الأحداث من أجل التعلّق بالإشارات المشهدية والمعادلات النموذجية التي تأتي على ذكرها من خلال الترابط. ف «القارئ» لا يعود يهتم بتتابع الأحداث، بل بطريقة سياقها (الملحمية*). إنه يسعى باستمرار إلى «إدخال حكمه. النقدي» (بريخت).

القراءتان الأفقية والعمودية ضروريتان من أجل الفهم الصحيح الذي يعيد التكوين

«بمرونة» (عمودياً) للأمر الذي تجري مقاربته خطياً (في الحكاية). غير أن طريقة القراءة توحيها إلينا بقوة الدراماتورجيا ووضعية التلقي المناسبة لها: هكذا، فإن القراءة الأفقية تسمح بتسهيل المماهاة، والتنازل عن الحكم النقدي. وعلى العكس، فإن القراءة العمودية تحفظ كل «الحواس» بحالة التأهب، وتسهل تحديد المسافة والقياس.

- ويشكل صارم، من الأفضل الاحتفاظ بفكرة القراءة للنص، لأننا نقرأ المسرح بشكل مختلف تماماً عن قراءة النص اللغوي: من طريق مواجهتنا اللغات غير الكلامية كافة (الحركية، والموسيقية، والسينوغرافية، والإيقاعية) التي تخرج بالتحديد عن اللغة وتضع المشاهد بمواجهة حدث مشهدي، لا نص من الإشارات اللغوية (Lyotard, 1971).

3- قراءة بطيئة قراءة بالسرعة العادية

يميّز فينافر ومساعدوه بين نوعين من القراءة: «القراءة البطيئة» لجزء من النص؛ إنها «تتم من طريق التوقف عند كل جواب، وتبدأ بالسؤال الآتي: ما هو وضع البداية؟» بعد تحديد الوضع المذكور نسجل تدريجياً:

أ) الأحداث، ب) المعلومات، ج) المواضيع [...]. بحيث نستخرج أو نعزل من النص الفعل بالذات (896 :1993)؛ أما من خلال القراءة «بالسرعة العادية» للعمل كله فإننا «نؤكد، ونضيف، ونضبط، ونصحح إنْ لزم الأمر، نتائج تحليل الأجزاء» (1993:898). غير أنه، في مواجهة فينافر، يُقترح عدم انتظار نهاية هذه القراءات لكي نأخذ بالاعتبار المعطيات التاريخية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية التي تحدّد لنا منذ البداية طريقة القراءة.

☞ التواصل المسرحي، الرمز، التفسير، السيميائية، النص والمشهد.

📖 Ingarden, 1931, 1971; Eco, 1965, 1980; Iser, 1972; Hogendoorn, 1976; Charles, 1977; Collet et al. 1977; Pavis, 1980 c, 1983 a; Barthes, 1984: 33-47; Avigal et Weitz, 1985.

قراءة – عرض

LECTURE-SPECTACLE

بالإنجليزية: Public Reading؛ بالألمانية: Leseaufführung؛ بالإسبانية: lectura – espectáculo.

إنه صنف وسيط يقع بين قراءة النص من قِبل ممثّل أو عدة ممثلين ووضع النص المذكور في فضائه أو على الخشبة من خلال إخراجه. فالقراءة/ العرض تستخدم الطريقتين على التوالي. وقد استغل لوسيان أتّون (Luc-ien Attoun) هذه الصيغة ضمن إطار المسرح المفتوح في أفينيون وفي باريس أو في France-Culture، معرّفاً بنصوص جديدة لم تمثل من قبلُ أمام جمهور محدود أو من قِبل ممثلين قادرين على تركيبها ضمن شروط «مشهدية» قصوى، ومن المفيد التمييز بين عدة أساليب للقراءة/ العرض:

- «التموضع في حيّز محدد، وهو «تقديم مسرحية جديدة (لمؤلف فرنسي) من دون ديكور ولا ملابس» (*Europe*, 1983, no. 648: 24).

- «أداء الصوت، هو عملية تعلّم النص من قبل الممثلين في بداية التمارين، قبل أن يتم تحديد النبرة والإلقاء والتموضع.

- «يجب عدم الخلط بين التموضع في حيّز الصوت وأدائه مع عملية التموضع، هذه مرحلة من عملية الإخراج يتم فيها تقرير تنقلات

الممثلين ووضعياتهم، مع تحديد وجوههم وصفاتهم وأدائهم. وهذا ما كان بريخت يسميه Grundarrangement (أي الترتيب الأساسي) وما يسميه الأنجلوسكسون Blocking the Performance. هذه المرحلة من التعرّف إلى الحيز واستخدامه ليست سوى محطة من المحطات، لكنها ليست الأهمّ في عملية الإخراج. فالتموضع غالباً ما يكون له معنى سلبي يُنظر إليه كمظهر خارجي للحركة. وهو في نظر ر. بلانشون مناقض لنشاط الإخراج المسرحي: «المساهمة الأساسية تأتي من الإخراج لا من التموضع. فالتموضع يؤدّي إلى وضع الممثّل في مكان معيّن وتحديد مساحة معينة للأداء. لم أعمل يوماً في مجال التموضع، إنه آخر اهتماماتي» (*Cahiers du cinéma*, 22 mars 1962).

لازمة (موسيقية) – محط كلام

LEITMOTIV

كلمة ألمانية وتعني حرفياً "motif guidant"؛

بالإنجليزية: *Leitmotiv*؛ بالألمانية: *Leit-motiv*؛ بالإسبانية: *leitmotiv, tema*.

إنها لفظة أدخلها هانز فون فولزوغن (Hans Von Wolzogen) في موضوع موسيقى فاغنر، وهو يتكلم عن (Grundthema) (الموضوع الأساسي).

1– في الموسيقى، اللازمة هي جملة موسيقية تتكرّر عدة مرات، أي هي نوع من الترجيع والاستعادة (مثلاً: لازمة Graal في Parsifal). في الأدب، اللازمة مجموعة من العبارات، صورة أو شكل يتكرّر بانتظام للإشارة إلى موضوع أو الدلالة على تكرار شكلي. يبقى الأسلوب الموسيقي – لأن مفعول التكرار والتعرف هو الأساس – التعبير المتكرّر ثانوياً. لهذا السبب، لا يكون للموضوع بالضرورة قيمة مركزية بالنسبة إلى النص الشامل، بل يُعتبر إشارة انفعالية أو حتى عنصراً هيكلياً: فترابط اللازمات يؤدي إلى إعطاء معنى لنوع من الاستعارة تفرض نفسها على كامل العمل وتعطيه نبرته. تكفي الإشارة من أجل التحديد المباشر لخصائص الشخصية أو لوضع معيّن: تؤدّي اللازمة وظيفة رمز للتعرّف وتكون بمنزلة جدول توجيه للمشاهد. هكذا يكتسب العمل هيكلية زمنية، ومحطات بارزة وإيقاعاً في تسلسل الأحداث. برليوز (Berlioz) تحدث عن فكرة ثابتة في الأثر الأدبي أو الفني.

2- في المسرح، هذه التقنية تُستخدم باستمرار. فالمسرح الهزلي يستعملها تكراراً للهزل (انظر المسرحيتين الشهيرتين: «Tartuffe» و «sans dot» لموليير). أما في المسرح الشعري، فتكرار بيت من الأبيات أو صورة بيانية هو نوع من تقنية اللازمة. بشكل أكثر عمومية، كل ترديد للألفاظ، كل سجع، وكل حوار يدور حول ذاته يُعتبر لازمة.

قد يستخدم المؤلّف المسرحي أيضاً اللازمة عندما يشير إلى مرور الزمن (الإشارة إلى بستان الكرز (Tchekhov: *La cerisaie*) في المسرحية التي تحمل نفس الاسم) أو التطور البطيء نحو الكارثة (مسدسات *Hed-da Gabler*)، والجوقة التراجيدية تلعب أيضاً وظيفة الإنذار والقدر.

إن الطابع التضميني لهذا الحوار يجعل من الصعب إعطاء تحديد واضح لهذه الشبكات الموضوعية. لكن هذا الحوار، في الوقت عينه، يلفّ النص وينتقل إلى المشاهد بالأسلوب ما دون اللغوي والموحي في الموسيقى. ويستطيع المؤلف المسرحي أيضاً أو المخرج، ابتكار لازمات لا تكاد تكون

ملموسة، تتوجه إلى اللاوعي (رنّات صوتية، وإيقاعات، وموازاة في التعبير، ولازمات مواضيع محددة).

3- بعض عمليات الإخراج تنطلق من اللازمات المشهدية: الحركية نفسها، وتكرار مقاطع كاملة روبرت ويلسون، وأداء مزدوج أو صور سريالية بمنزلة فواصل شعرية بلانشون في (*Folies bourgeoises*)، تكرار سريع لمقطع موسيقي (في إخراج مزغيش لأعمال راسين). فنظام الإخراج غالباً ما يلفّ العرض بموضوع أو تعليق متجدد تكون له وظيفة اللازمة.

☞ التأليف، الهيكلية الدرامية.

رفع الستارة
LEVER DE RIDEAU

☒ بالإنجليزية: *Curtain Raiser*؛ بالألمانية: *vorspiel*؛ بالإسبانية: *loa*.

تمثيلية (عادة من فصل واحد) تقدم مع العرض الأساسي، وغالباً ما يكون موضوعها شديد الاختلاف عن هذا العرض (تهريج قبل التراجيديا). فرفع الستارة الذي كان سائداً في القرن التاسع عشر آخذ اليوم بالاختفاء. غير أنه ما زال موجوداً في فرقة الكوميديا الفرنسية (*La comédie française*) عندما تكون المسرحية الرئيسية قصيرة جداً نسبة إلى الأمسية. أما في إسبانيا، فإن loa تُستخدم بمنزلة فاتحة* في الـ autosacramental* أو في الكوميديا.

ربط المشاهد
LIAISON DES SCÈNES

☒ بالإنجليزية: *Linking of Scenes*؛ بالألمانية: *Szenenverflechtung*؛ بالإسبانية: *enlace de escenas*.

في الداماتورجية الكلاسيكية، مبدأ يعني أن المشاهد المتلاحقة مرتبطة بوجود شخصية واحدة من مشهد إلى آخر، بحيث إن خشبة المسرح لا تكون أبداً فارغة. ويميّز دوبيناك بين الرابط من خلال حضور الشخصية والرابط الحاصل من خلال الضجيج «عندما يُسمع ضجيج على المسرح، ويأتي الممثل الذي يبدو أنه سمع الصوت، ليعرف سببه، أو أي سبب آخر، لكنه لا يجد أحداً» (1657: 245). إن الرابط من خلال الهروب يتحقّق عندما تغادر «شخصية خشبة المسرح أو تدخل اليها شخصية أخرى، لأنها لا ترغب في أن تراها الشخصية الأولى أو توجه اليها الكلام» (Scherer, 1950: 437).

المكان المشهدي
LIEU SCÉNIQUE

☒ بالإنجليزية: *Playing Area*؛ بالألمانية: *Spielfläche*؛ بالإسبانية: *lugar escénico*.

لفظة معاصرة تعني: خشبة المسرح أو حيّز الأداء. بسبب انفجار أشكال السينوغرافيا واختبار علاقات جديدة بين المسرح والصالة، أصبحت عبارة المكان المشهدي معبّرة لأنها حيادية في وصف التجهيزات المتعددة الأشكال في حيّز الأداء.

المكان المسرحي
LIEU THÉÂTRAL

☒ بالإنجليزية: *Theatrical Space*؛ بالألمانية: *theatralischer Raum*؛ بالإسبانية: *lugar teatral*.

عبارة غالباً ما تحلّ اليوم محلّ المسرح. فمع تحوّل الهندسات المسرحية - لا سيَّما أبعاد خشبة المسرح على الطريقة الإيطالية،

أو بشكل مواجه، وظهور أماكن جديدة مثل المدارس، والمصانع، والساحات، والأسواق... إلخ. فإن المسرح بات يتمركز حيثما يشاء، فيما هو يبحث عن الاتصال الأكثر قرباً بمجموعة اجتماعية، مع محاولة التفلّت من الدوائر التقليدية للنشاط المسرحي. **والمكان قد يحيطه الغموض والشعرية أحياناً،** وهما يلفّان بالكامل العرض الذي يجري فيه. وهكذا، فالمسرح المهدم لدى Bouffes du Nord، والذي جرت المحافظة بإخلاص على **طابعه الديني الأصلي، عندما جرى «اكتشافه»،** تبيّن أنه يناسب تماماً الأسلوب «الخام» و «المباشر» لإخراج أعمال بيتر بروك. كما أن مشاغل ومحترفات Cartoucherie القديمة التي تتضمن Théâtre du soleil و-Aquari um تحتفظ من ماضيها بطابع نصف صناعي ونصف حرفي، وتسهل في كل إخراج تفتح سينوغرافيا* مناسبة للدراماتوجية الخاصة بها ولأجوائها المتميزة.

الإطار، المكان المشهدي، الحيِّز.

Jacquot et Bablet, 1963; Bablet, 1965, 1972, 1975; Rischbieter et Storch, 1968.

المقروئية

LISIBILITÉ

بالإنجليزية: *Readability*؛ بالألمانية: *Lesbarkeit*؛ بالإسبانية: *legibilidad*.

إنه الطابع المقروء نوعاً ما للعرض. فالعرض يصبح مقروءاً عندما يكون المشاهد قادراً، من خلال الإخراج، على التعرّف إلى إشاراته، ومتابعة المسيرات السردية، وفهم سياق الأنظمة المختلفة، مع إمكانية استخلاص معانٍ شاملة من المجموعة. ويسهر بعض المخرجين على إبراز الحكاية ومنطقها وتناقضاتها (قراءات محولة إلى قصص متأثرة ببريخت). كما أن مخرجين آخرين سوف يتأكدون من أن توارد الأفكار والصور يُنتج مفعولاً يسهل التعرف إليه؛ وهناك آخرون يبحثون عن قراءة الآليات اللاواعية في أداء الممثل، أو عن بلاغة في المشهد أو النص الذي «لم يكن يظهر أنه **يحمل كل هذه المعاني**».

إنَّ فكرة المقروئية مرتبطة أيضاً إلى حد كبير ب «توقعات المُشاهد وقدرته على التلاعب بالإشارات المقدمة وبناء المعنى **أفقياً**» (بحسب منطق النص) وجمالياً (بحسب **بلاغة الصور**).

القراءة، الاستقبال، السيميائية، النص الخاص بالعرض.

لائحة الشخصيات

LISTE DES PERSONNAGES

بالإنجليزية: *List of Characters*؛ بالألمانية: *Liste der personen*؛ بالإسبانية: *lista de personajes*.

تُمثل لائحة الشخصيات التي ترافق عادة عنوان المسرحية وبداية الحوار، عنصراً من الإرشادات المسرحية (أو نصاً ثانوياً أو شبه نص) لا يكون مخصصاً إلا للقارئ أو المخرج. ومنذ عصر النهضة حتى القرن السادس عشر كان من الممكن إيجاد لفظة dramatis personae التي تشدّد على التشابه مع الأشخاص الحقيقيين المشاركين في الفعل المسرحي. هذه القائمة، غالباً ما تكون متكررة ضمن البرنامج الموضوع بتصرف الجمهور. هكذا فإن القارئ مثل المشاهد تتاح له إمكانية التعرف عن كثب، قبل وخلال العرض، إلى كوكبة الشخصيات، مع التأكد من قرابتهم أو علاقاتهم الاجتماعية. أما القائمة فتكون ذات هيكلية متغيرة وتسعى بشكل عام، إلى ذكر الشخصيات كافة، على الأقل تلك المعروفة

بشكل كافٍ. أما ترتيب الأسماء فغالباً ما يدل، وخاصة في العصر الكلاسيكي، على التراتبية الاجتماعية: يتم أولاً ذكر الملك أو الشخص ذي المرتبة الاجتماعية المرموقة، ثم يأتي الترتيب المتسلسل من الأعلى إلى الأسفل لبقية الأبطال بحسب الاستحقاق. كما يتم السعي إلى جمع الأزواج والأهل والأولاد.

بعد العصر الكلاسيكي، وبموازاة تزايد الإشارات المشهدية، اتبعت طريقة في كتابة الأسماء هي عبارة عن سهم أو رمز للتعريف عن الهوية ويتضمن معلومات متفاوتة تشير إما إلى الأسماء وإما إلى العمر، أو الطباع أو المظهر الخارجي (مثل: *Le barbier de Séville*)، حتى إلى دوافعهم الداخلية. كما أن الكثيرين من الكتاب المسرحيين مالوا إلى تحويل اللائحة إلى فقرة أو نشرة حول كل شخصية.

كما أن هيكلية اللائحة توضع أحياناً بما يوضّح النزاعات والتحالفات القائمة، أو التعارض بين الرجال والنساء (*Cyrano de Bergerac*) أو إلى تسليط الضوء على الأسر والتحالفات الكبرى. وليس نادراً أن يشير الناشر إلى أسماء الممثلين الذين ساهموا بولادة المسرحية.

كما جرت العادة في بداية كل مشهد على تعداد الشخصيات الموجودة في المشهد بحيث يعرف القارئ من هي الشخصيات الموجودة على المسرح، من دون ذكر وقت دخولها أو خروجها.

كذلك فان تسمية الشخصيات أمر حاسم للتعريف عنها وطريقة فهمها من خلال الحبكة، مهما قالت ومهما فعلت. إنها كلمة المؤلف الأولى ولعلّها الأخيرة.

📖 Thomasseau, 1984.

كتيّب الإخراج

LIVRET DE MISE EN SCÈNE

بالإنجليزية: *Production Book*؛ بالألمانية: *Regiebuch*؛ بالإسبانية: *libro de producción*.

هو كتاب أو دفتر يتضمن بياناً بالإخراج، يضعه في معظم الأحيان القيّم على المسرح يحدد فيه تنقلات الممثلين، فترات الاستراحة، إدخال الأصوات، إدارة الإضاءة وكل نظام آخر في وصف الملاحظات أو تدوينها يكون معتمداً، سواء كان كتابياً أو إلكترونياً معلوماتياً، من أجل حفظ العرض. إنه مستند أساسي أيضاً لمراجعة الإخراج أو للباحثين حتى لو لم يكن هذا المستند يوصّف الإخراج بالذات، فقد يكون بياناً شاملاً قدر الإمكان يتضمن نظام الإخراج.

نموذج، صورة، وسائل إعلام ومسرح.

📖 Pavis, 1981 *b*, 1996 *a* .

M

آلة مسرحية

MACHINE THÉÂTRALE

بالإنجليزية: *Theatrical Machinery*؛ بالألمانية: *Theatermaschinerie*؛ بالإسبانية: *maquinaria teatral*.

1- ليس هناك إلا خطوة واحدة بين استخدام الدراماتورجية والمسرح للآلات المسرحية وبين المسرح الآلة، ولكن هذه الخطوة استغرقت خمساً وعشرين سنة حتى تمكن المسرح من اجتيازها. فقد حاول أرسطو منذ القدم الحدّ من استخدام الآلات (لا سيّما deus ex machina*) إلا في المشاهد غير الواقعية، حاصراً إيّاها بالإنسان وحده وضمن ظروف استثنائية، لكي لا يحرم الدراماتورجيا من قدرتها على إعطاء تفسيرات معقولة لكل الأفعال. فالآلة تجسيد مشهدي كان مخيفاً في الماضي وبات اليوم قليل الأهمية، ينتمي إلى مبدأ (المذهل (le merveilleux)) (الطيران، وتغيير المكان غير المفهوم والاختفاء)، وهو مبدأ يفرح المشاهدين الساذجين أو من عرف شعبه ب «الطفل الطيب البريء» غير أنه يزعج العلماء والعقلانيين.

2- الآلة هي في الوقت عينه موضوع ماورائي - الآلي يتفوق على البشري - سواء كان سماوياً، شيطانياً أم إنسانياً آلياً، وهي أيضاً مبدأ مسرحي. فالميل الحاضر إلى الأوبرا والعروض الضخمة والتمثيليات التي كانت تستعمل الآلة في عصر النهضة وفي القرن السابع عشر، وكتاب ن. ساباتين (N. Sabbattini). (1637) حول آلات المسرح، و (1650) *Andromède* لكورناي و(1668) *Amphitryon*، و*Psyché* (1671) لموليير، كلها يفسرها الاندهاش بالآلة المسرحية، وهو اندهاش يغذيه المخرجون ويصفونه من خلال الإخراج (أوخلوبكوف، مايرهولد، ماليفيتش، تاتلين).

ويظهر في أيامنا هذه الإخراج الباروكي لدى ج. لافيلي (J. Lavelli)، و لوقا رونكوني (Luca Ronconi)، وف. غارسيا (V. Garcia)، وهـ. رونس (H. Ronse) أو ج. م. فيليجيه.

3- تحمل الآلة المسرحية حتماً أثر المادية في المسرح؛ طابع البناء أو الهدم واصطناع الوهم والخيال الذي تولده. هناك غموض يخلق المتعة لدى الصغار والكبار (لأسباب مختلفة). كان لافونتين منذ القديم يسخر منه بالعبارات الآتية:

«في الآلة، العرض المفاجئ يبهر البرجوازي ويحثّ على الاعتقاد بالأعجوبة، لكنه في المرة الثانية يخف الاهتمام، بل يفضّل

السيد وهوراس وهرقل (Héraclius) (...):

غالباً ما يُقاوم ثقل الوزن أجمل عربة، وهناك إله يُعلّق على الحبل ويصرخ لمستخدم الآلة».

Epître à M. Nyert sur l'Opéra, 1677.

جهاز(مسرحي)، حيز، غرض/ موضوع، لوازم، الآلة الإلهيّة، منقذ الموقف.

Allio, 1977; Guarino, 1982; Bataille, 1990; Freydefont *in* Corvin, 1991.

محرّك الآلة

MACHINISTE

بالإنجليزية: *Stage Hand*؛ بالألمانية: *Bühnenarbeiter*؛ بالإسبانية: *tramoyista*.

إنه الشخص الذي يسهر على تغيير الديكور خلال العرض: الحيل، وإدخال الإكسسوارات أو الأغراض المشهدية. حتى بدايات الشكل الملحمي (لا سيّما لدى بريخت) كان محرك الآلات يعمل «في الكواليس» أي في الظلمة خلف الستارة. وكان من المهم إلّا يضيع الوهم بوجود عالم مشهدي طبيعي ومستقل. لكن لا بدّ من الملاحظة أنه حتى قبل بريخت وجماعة «التماسف» كان لمحرك الآلة أحياناً وظيفة «مزيل أو محطِّم الوهم» كما في الكوميديا الكلاسيكية أرسطوفان. واليوم، في الممارسة المشهدية الطليعية، أصبحت تدخّلات محرك الآلة، أو حتى تطفّلاته ظاهرة، لأنه أصبح كافلاً للإشارة والممارسة المسرحية، حتى بات يُعطي الانطباع بأنه يمارس هذا العمل وسط الخيال المشار إليه. أما عمله، فعندما ينحصر في تحريك بعض الأشياء الخفيفة يكون منفذاً من قبل الممثّلين أنفسهم: والتغييرات تحصل أمام المشاهد من دون انقطاع بين الفعل المشهدي والتوقف عن التمثيل. هكذا يكتسب مشغّلو الآلات «صفة المشاركة المسرحية» ويدخلون ضمن العرض، بصفة مراقبين حياديين بين الممثلين والجمهور.

التخضيب - المكياج

MAQUILLAGE

بالإنجليزية: *Make-up*؛ بالألمانية: *Schminke*؛ بالإسبانية: *maquillaje*.

1- فن متلوّن/ متغيّر

في المسرح يتخذ المكياج أهمية خاصة لأنه اللمسة الأخيرة التي يضعها المعدّون على وجه الممثل، وهو يتضمّن كمية كبيرة من المعلومات. في بعض المسارح مثل كابوكي أو كاتاكالي (Kathakali) يتم التعاطي مع المكياج كما لو كان ممارسة طقسية. أما في «مسرح الشمس» (théâtre du soleil) فإنه يضحي هو أيضاً من أجل هذا «الطقس» عارضاً للجمهور الممثلين وهم يتبرجون لجعلنا نشعر بالاكتفاء الذاتي.

لو كان المكياج يقتصر على الوظيفة البسيطة، أي تجميل الملامح الطبيعية، لكان قديماً كالمسرح. فقد كان اليونان يعرفونه ويستخدمونه لا لتجميل الممثل - الذي كان مقنّعاً - لكن من أجل تلوين الوجه بدم الحيوان المضحّى به بالرماد. والمكياج بهدف التجميل - الذي يجب أن يبقى خفياً، جرى استخدامه منذ القرن السادس عشر. ثم تطوّرت التقنيات فبات مسحوق التجميل يكاد يغطي الوجه. في القرن السابع عشر راح الممثلون يفرطون في استعمال مواد التجميل ما دفع أحد معاصريهم إلى القول: «كل الممثلين الذين يأتون إلى المسرح هم من الفتيان الأقرب إلى النساء». «الملكات والبطلات أفرطن في استخدام المساحيق حتى إن بشرتهن بدت نضرة وحمراء مثل بائعات الحليب»، مهما كانت

التقنيات المستخدمة (ومنها بواسطة الزرنيخ المادة الخطرة جداً).

2- الوظائف

أ- التجميل

هذا الاستعمال الاعتيادي للماكياج لا يزال مرغوباً في المسرح، إذ إن الفن في المكياج ليس في إبراز الشخص على أنه مثلاً، متقدّم في السن، بل في ردّه إلى الشباب. إن دور التأليف يرغم منفذ المكياج على اجتراح العجائب من خلال الترميم والتحسين: نزع الجيوب، ومحو الذقن المزدوج، وتغطية البثور، حتى إن طبيب البشرة لا يستطيع التفوّق عليه.

ب- ترميز الوجه

بعض التقاليد المسرحية مثل المسرح الصيني، ترتكز على نظام رمزي كامل في الانسجام بين الألوان والخصائص الاجتماعية: الأبيض للمفكرين، والأحمر للأبطال المخلصين، والأزرق الغامق للشخصيات المتكبرة والفضي للآلهة... إلخ.

ج- مسرحة المظهر

إن اللباس الحيوي للممثل، أي المكياج، يحوّل الوجه المعبّر من وضع إلى آخر، مداعباً القناع الذي يصبح غير شفاف وليّن ليطاوع حركة الوجه. والممثل يظهر أحياناً تكشيراً في الوجه ويحافظ عليه (Grotowski, 1971: 64). ويمارس الـ Serapions Theater عملية نحت للوجه بواسطة تكشير يمسك به الممثلون بأيديهم. ففي فن الوجه يساعد المكياج على التشديد على الطابع المسرحي وآلية تعابير الوجه، كما يستطيع رد مظهر الحياة الطبيعية و «استيعاب» التعبير الإيمائي. إنه يبيّن الغموض البناء في العرض المسرحي: هذا الخليط من الطبيعية والتصنع، من الشيء والإشارة.

د- توسيع مهمّة المكياج

لم يعد المكياج مقتصراً في الوقت الحاضر على الوجه، فالجسد بكامله يمكن تمويهه. في إخراج *Britannicus*، أقدم فيتيز على دهن الشعر، ورسم منحنى ساقي الممثلين، ومحا مظهر الواقع عن الوجه من غير أن يحوله إلى كاريكاتور. والمكياج أصبح زينة متنقلة ذات رمزية مذهلة، ولم يعد يعكس النفسية بل يساهم في إعداد الأشكال المسرحية مثل الأغراض الأخرى في العرض (القناع*، والإضاءة، والزي... إلخ). فبعد أن تنازل عن مفاعيله النفسية، بات يحمل صفة الدال* الذي هو عنصر جمالي كامل في الإخراج.

☞ نظرة، علم التواصل عبر الحركات (بما فيه تعابير الوجه).

📖 Paquet, 1990; *Traverses*, no. 7, 10, 14-15, 17, 18, 21-22, 29.

دمية متحركة (وممثل)

MARIONNETTE (ET ACTEUR)

بالإنجليزية: *Marionette (and actor)*؛ بالألمانية: *Marionette (und schauspieler)*؛ بالإسبانية: *marioneta (y actor)*.

هناك قصة حب وكره قديمة تجمع بين الممثل والدمية المتحرّكة. عندما يسعى الممثل إلى الكمال وصعوبة الحركة ترد إلى فكره الدمية المفكّكة التي يمكن تطويعها بحسب الرغبة، وهي الدمية المتحركة القادرة على الاستجابة لإيعاز محرّكها في الحركة والصوت. وقد سبق ديدرو في (paradoxe du comédien)، أن تصوّر «الممثل الكبير» على أنه «دمية أخرى عظيمة يحركها الشاعر ويدلها في كل سطر على الشكل الحقيقي الذي يجب أن تتخذه» (1773: 1035). هذا

التحويل للمخلوق البشري إلى دمية يصل إلى الذروة مع الدمية المتحركة الكبيرة (sur-marionnette) عند وإدوارد غوردون كريغ. لأن الممثل غير قادر على تقديم «عمل فني» من خلال جسده بل فقط: «سلسلة من الاعترافات الطارئة»؛ فإن كريغ يريد إحلال الدمية المتحركة البشرية مكانه لتراقب كل انفعالاته وتجعل من خشبة المسرح مكاناً رمزياً بامتياز: «قوموا بإلغاء الممثل وبذلك تمنعون الواقعية المبتذلة من التفتّح على المسرح. لن يعود بإمكان أي شخصية حية أن تخلط في فكرنا الفن والحقيقة؛ ولن يعود هناك أشخاص أحياء تظهر عليهم علامات الضعف والارتجاف البشري» (1905: 66). **كما أن هناك ضروباً أخرى من اليوتوبيا تميل** إلى التحكم نفسه من بعد بالكائن البشري: القناع والصوت الخاص للممثل «كما لو أن، بحسب أ. جاري، فتحة فم القناع لا تستطيع إصدار إلا ما يقوله القناع، كأن عضلات شفاهه لينة» (1896: 143). فجسد الممثل الميكانيكي الحيوي بحسب مايرهولد، يجب أن يكون مادة «قادرة أن تحقّق وبسرعة الطلبات الواردة من الخارج (من الممثل أو المخرج)». والباليه الميكانيكي أوسكار شليمر (Oskar Schlemmer) حيث يمكن، «من خلال جعل الإنسان لابساً زياً مصمّماً مبنياً، يحقق تشكيلات خيالية من دون قيود مع تغييرات لا حدود لها» (1927: 67).

كل هذه الاختبارات في اليوتوبيا لديها عنصر مشترك هو الانبهار بالآلية، سواء كانت مشهدية، وحركية، أم صوتية. وبالفعل، فالآلة من خلال تكرار الحركة عينها كما تشاء، تخالف القاعدة الصارمة لوحدة الأداء المسرحي وعدم إمكانية ترميز المخلوق البشري، والسلطة المطلقة والمتطرّفة للممثل. والآلة هي أيضاً اللاحركة والمراقبة والمسرحة الأكيدة لمفاعيل الآلة. إنها نهاية منحرفة للمسرح ترتكز على المراقبة المطلقة للمخرج (لمخرج الإشارات) في احتفال استعراضي: بشكل أبسط، إنها انفعالات لجسد الممثل يتم تدوينها وتجسيدها، بل هي العرض بكامله. لكن هذه السيطرة المطلقة ليست ممكنة **لأنه في مكان ما من السلسلة يتدخّل الكائن** البشري للتوفيق بين الآلات وتلقي المشاهد؛ عندها تكتسب الدمية المتحركة حياة من جديد وتخطئ: كل شيء يمكن أن يبدأ من جديد. **لقد قيل من دون لؤم عن السيمائية إنها تؤدي بالضرورة إلى تحويل العرض المسرحي إلى** دمية متحركة، وإلى جعل الممثلين منصة **لإطلاق الإشارات ومكننة للواقع الحي في المسرح. فالخطر إذن حقيقي، لكن ما إن ننظر** إلى العاملين والمشاهدين على أنهم منتجون ومتلقون، تخرج النظرية من إطار التحوّل إلى دمية متحركة، ويغدو الممثل القضية والشخصية الرمزية للرقة التي كان يتكلّم عنها كلايست في موضوع مسرح الدمى المتحركة (1810)، رقّة المتحرك والجامد، المعرفة والبراءة، للعارضة والإله.

📖 Kleist, 1810; Bensky, 1971; Dort in *Théâtre/ Public*, no. 43, 1982; Fournel, 1982; Plassard, 1992; revue *Puck*, publiée par l'Institut International de la marionnette.

(ال) قناع

MASQUE

بالإنجليزية: *Masque*؛ بالألمانية: *Maskenspiel*؛ بالإسبانية: *máscara*.

إنه نوع دراميّ إنجليزي يرقى إلى القرنين السادس عشر والثامن عشر، وهو ذو منشأ فرنسي وإيطالي. كان الممثلون يرتدون أقنعة (من هنا الاسم) ويقدمون عرضاً من

الرقص والموسيقى والشعر والحكاية الرمزية وإخراج العروض الكبرى. فالقناع يُشبه -bal let de cour* وبدايات الأوبرا. عند وجود فعل مسرحي يكون مقتصراً على عناصر أسطورية أو رمزية وبداية نقاش. هناك اتجاهان يغلبان على القناع: اتجاه النص الشعري والأدبي (انظر: Ben Jonson، *La fête de la douz-ième nuit*، 1606؛ و *Le Masque des reines* 1610)، واتجاه العرض ذي الآلية الكبرى والمفاعيل البصرية (جونز واختباراته الهندسية والمشهدية المستوحاة من المسرح الإيطالي).

كما أن بِن جونسون ابتكر اللاقناع وهي نسخة عن القناع مبتذلة وإيمائية بالكامل: يقدم في الاستراحة قبل أو خلال مشهد القناع.

📖 Jacquot, 1972; D. Lindley (éd.), *The Manchester Court Masque*, Manchester, 1984.

قناع
MASQUE

بالإنجليزية: *Mask*؛ بالألمانية: *maske*؛ بالإسبانية: *máscara*.

يعود المسرح الغربي المعاصر إلى استخدام القناع. هذه العودة (إن فكّرنا بالمسرح القديم أو الكوميديا دل آرتي*) تترافق مع إعادة المسرحة في المسرح والترويج لـ «التعبير الجسدي»*.

بالإضافة إلى الدوافع الأنثروبولوجية لاستخدام القناع (تقليد العناصر، والاعتقاد بالتحول (التحول من مادة إلى أخرى)، فالقناع يُرفع ويتموضع في المسرح بناء لعدة اعتبارات لا سيّما منها مراقبة الآخرين فيما يكون المراقب بعيداً من الأنظار). أما الحفل التنكري فإنه يحرّر من الهويات والممنوعات، والزمن، والطبقة والجنس.

عند إخفاء الوجه نتنازل طوعاً عن التعبير النفسي الذي يقدم للمشاهد كمية كبيرة من المعلومات، غالباً ما تكون شديدة الدقة. ويترتب على الممثل التعويض عن فقدان هذا الحسّ وعن عدم التطابق في القدرة من خلال حركة ومجهود جسدي كبيرين. فالجسم يعبّر عن عمق الشخص بشكل مضخّم من خلال المبالغة في الحركة. إن الطابع المسرحي للجسم وتموضعه ضمن الحيز المحدد يؤدّي إلى تعزيز دوره. والتناقض بين الوجه الحيادي والجسم الذي يكون في حركة مستمرة هو إحدى النتائج الجمالية الأساسية لوضع القناع على الوجه. ولا يتوجّب على القناع أن يعبِّر عن وجهٍ ما، بل يجب أن يبقى حيادياً أو شبه القناع كافياً لتجميد الإيماءة وتركيز الانتباه على جسد الممثل.

والقناع يحوّر الشخصية وذلك بإدخاله جسماً غريباً ضمن عملية التماهي التي تجري بين المشاهد والممثل. وهو يُستخدم عندما يحاول الإخراج تجنب تحويل عاطفي وتماسف لطباع الشخصية.

يؤدّي القناع إلى تشويه طوعي للمظهر البشري، فهو يرسم بكاريكاتورية ويعيد تركيب الوجه كلياً. سواء أكان تعبيراً مبتذلاً أم أسلبة، فكل شيء يصبح متاحاً صورةً وفعلاً من خلال استخدام المواد الحديثة ذات الأشكال والحركية المذهلة.

لا يكتسب القناع معناه إلّا ضمن عملية الإخراج بمجمله. ولم يعد اليوم مقتصراً على الوجه، بل إنه يحافظ على علاقة وثيقة مع الإيماء*، والمظهر الشامل للممثل إلى جانب طواعية الخشبة.

☞ مكياج، أنثروبولوجيا.

📖 Bernard, 1980, in: Corvin, 1991; Gauvreau, 1981; Aslan et Bablet; 1985; Roubine, 1985.

مواد مشهدية
MATÉRIAUX SCÉNIQUES

بالإنجليزية: *Stage Materials*؛ بالألمانية: *Bühnenmaterial*؛ بالإسبانية: *materiales escénicos*.

1- نظام الدلالة

أحياناً يُطلق هذا الاسم على الفنون المختلفة أو الممارسات المسرحية (الرسم، والهندسة، والعروض الثابتة والمتحركة، والموسيقى، والأصوات، وسرد النص أو عرض بيانه الملفوظ)، عندما يُنظر إليها من زاوية نظام الإشارات*، واسم نظام الدلالات* الأنظمة الدالة أو الأنظمة المسرحية*. فالمواد المشهدية هي الإشارات المستخدمة في العرض في بعدها الدلالي، أي في ماديتها.

يكون المشهد دوماً، حتى لو كان المكان غير معدٍّ تقريباً أو مجرد حيّز فارغ، ومكان إنتاجات ملموسة لمواد من الأصول كافة وترمي إلى التصوير والإيحاء، أو تكون إطاراً لفعل المسرحية. أما دور المواد المشهدية فتلعبه الأغراض والأشكال التي تنتقل إلى المسرح، وأيضاً أجساد الممثلين والإضاءة والصوت والنص المقروء أو الملقى. وتكون مفاعيل المادة والنسيج قوية جداً لدى استخدام المواد الطبيعية مثل الخشب، والأسمنت، والرخام والأنسجة. إنها تستدعي النظر حاسة اللمس والسمع أو الشم.

2- مادية الخشبة

تؤلف المواد الخام للعرض احتياطاً من الدلالات يتلقاها المشاهد من دون أن يستطيع أو يشاء ترجمتها إلى مدلولات. في بعض الأحيان، «تقاوم» الدلالات «الترجمة» أو تتخذ معاني وقيماً مختلفة تماماً. فالمادية المشهدية تناقض الخيال الذي يقوم على أساس معطيات الحكاية وطبائع الشخصيات، وتقع المادية من ناحية الحدث والتأثير المباشر للجمهور على آليات الإخراج.

ويتراوح المشهد في الجمالية المسرحية بين مكان حيادي رمزي، «معقّم» وتجريدي، لا وظيفة له سوى المساعدة على سماع النص (لا سيّما في الأسلوب الكلاسيكي)، إلى مكان ملموس ومتحرك حيث يجب أن نشعر بمادية الخطاب المسرحي وخشبة المسرح. ويبدو إذن، كما يقول آرتو: «إن **على المسرح، وهو قبل كل شيء مساحة يجب ملؤها ومكان يحدث فيه أمر ما، يجب على «الخطاب بالكلمات» أن يختفي لمصلحة «الخطاب بالإشارات» الذي يلفتنا مظهره الموضوعي، مباشرة وأكثر من كل شيء»** (1964 a: 162).

الرياضيات (مقاربة... مسرحية)
MATHÉMATIQUE (AP-... PROCHE DU THÉÂTRE)

بالإنجليزية: *Mathematical (a...pproach)*؛ بالألمانية: *mathematische (...Methode)*؛ بالإسبانية: *matemático (acercamiento...)*.

يقوم الجامع المشترك، للمقاربات الرياضية للدراما، على التفكير حول توليفات المواقف الدرامية انطلاقاً من العلاقات المحتملة – الممكنة والمحققة فعلاً – بين الشخصيات.

هناك تقليد في دراسة هذه الأوضاع منذ بولتي (1895)، وبروب (1929) وخاصة سوريو (1950). فإن كتاب هذا الأخير أثّر في الكثير من الأعمال السردية وآلة التوجيه التحكمية (Cube, 1965; Marcus, 1974, 1975; Dinu, 1977). فالنص السردي (تتابع

للأفعال والترسيمات العواملية) معدّ ليكون حركة تنطلق من التوازن النسبي بين الأبطال وتصل إلى عدم التوازن (نزاع، تهجين، كارثة) وينتهي إلى الاستقرار ضمن توازن يكون أكثر عمقاً.

ولا يتم البناء إلّا على معطيات يمكن مراقبتها بشكل موضوعي: عدد من الشخصيات، والمشاهد، والدخول والخروج، وطول الأجوبة، وتجدد المواضيع أو الصور، والمظاهر عواملية. فهذا الحساب يؤكد الطابع العلمي للأسلوب لكنه يهمل بالضرورة التغيّرات الوصفية في الفعل المسرحي وفقدان العقلانية في سياق الحبكة. فالتفكير التحليلي الرياضي بطبيعته غير قابل للنقد، فيما تقسيم مشاهد أفعال الشخصيات والشخصيات والأوقات المتعلقة بالتغيير المشهدي (الدخول/ الخروج، والديكور، والتغيّرات النفسية أو الأخلاقية) كلها أمور دقيقة وخاضعة بالضرورة للنقاش. وعلى هذا المستوى، فإن التحليل الدرامي أو السيميائي* لا بدّ منه لتوضيح الوحدات الأساسية لعالم الدراما وتجنب ألّا تؤخذ عملية البناء والتركيب فيما بعد بالاعتبار والحدْس الأساسي والمشروع الجمالي الشامل. فالتعايش بين الشعر والرياضيات ضروري لكنه مؤلم.

📖 Ginestier, 1961; Brainerd et Neufeldt, 1974; Alter, 1975; *Poetics*, vol. 6, no. 314, 1977; Dinu, *in* Schmid et Van Kesteren, 1984; Schoenmakers, 1986; Lafon, 1991.

وسائل الإعلام والمسرح
MÉDIAS ET THÉÂTRE

بالإنجليزية: *Media (and Theatre)*؛ بالألمانية: *Medien (und Theater)*؛ بالإسبانية: *medios de comunicación (y teatro)*.

1- المسرح وسيلة إعلامية - إعلاميّة المسرح

إذا أردنا إدخال المسرح ضمن نظرية وسائل الإعلام، فإننا نفترض مسبقاً، وربما بتسرّع، أنه مشابه للممارسات الفنية والتكنولوجية للسينما والتلفزيون والراديو أو الفيديو. إنها مقارنته بما هو عادة مناقض له: أي وسائل الإعلام الشعبية للفنون الميكانيكية والإلكترونية ولتقنيات الصناعة الثقافية. بطريقة ما، إننا نقدّم للمسرح خدمة سيئة إن أنكرنا خصوصيته وقسناه بمقاييس الإعلام التي ترتكز على بنية تحتية تكنولوجية ظل المسرح لمدة طويلة بغنى عنها. لكن، من جهة أخرى، إن الممارسة المسرحية تتعدّى بسهولة على المجالات الأخرى، إما من خلال استخدامها الفيديو أو التلفزيون أو تسجيل الصوت خلال العرض المسرحي، أو أن يُطلب من قبل التلفزيون أو الراديو أو السينما أو الفيديو أن يُسجّل العرض، أو التخفيف أو الحفظ أو تكوين الأرشيف. فعمليات التبادل بين المسرح ووسائل الإعلام شديدة التكرار والتنوّع إلى حدّ أننا يجب أن نأخذ بعين الاعتبار وجود شبكة تأثيرات وتداخلات لا بدّ أن تنشأ. فلا معنى لمحاولة تعريف المسرح بأنه «فن صرف» ولا من إعداد نظرية لا تأخذ بعين الاعتبار الممارسات الخاصة بالإعلام، لأن وسائل الإعلام ترافق الإنتاج المسرحي وتؤثر فيه. أما السؤال المطروح فهو فقط معرفة ما إذا كان ممكناً دمج المسرح ضمن نظرية لوسائل الإعلام أو مقارنته بفنون أو ممارسات تعتمد على الآلة (الوساطة).

ما هي وسيلة الإعلام؟ الفكرة غير واضحة المعالم. فوسيلة الإعلام يبدو أنها تدل على مجموعة من الخصائص (احتمالات وإمكانات) التقنية، من خلال الطريقة التكنولوجية لإنتاجها ونقلها وتلقّيها في آن معاً. إنها إذن قابلة لإعادة الإنتاج إلى ما لا نهاية. فالوسيلة الإعلامية ليست إذن

مرتبطة بمضمون أو بموضوع معين، بل بآلة وحالة حاضرة للتكنولوجيا. مع ذلك، فهذه التكنولوجيا لإعادة الإنتاج الميكانيكي هي عمل فني يتضمن جمالية معينة، إذ لا قيمة لها إلا من خلال تجسيدها في عمل معيّن وفريد، أو عبر تقييمها في حكم جمالي أو أخلاقي. يقول سارتر إن كل تقنية رومانسية تعود بنا إلى الماورائية. يمكننا أن نقول الشيء عينه بالنسبة إلى تكنولوجيا وسائل الإعلام: فهي لا تُفهم إلّا من خلال ربطها بتفكير جمالي أو حتى ماورائي، في العبور من الكمية (إعادة الإنتاج) إلى الجودة (التفسيرية). لا يكفي أن نصف الخصائص التكنولوجية لوسائل الإعلام مثل الراديو أو التلفزيون، بل يجب أن نقيّم الدراما المنظورة في برنامج الراديو أو التلفزيون والمتوقعة بالنسبة إلى إنتاج مستقبلي لوسائل الإعلام هذه. لذا ينقصنا نظرية أيديولوجية لوسائل الإعلام تتخطّى شعارات ماك لوهان (الوسيلة رسالة) لتوصلنا إلى «الرواية المعلوماتية» أو لقاءات الحب على الشاشة الصغيرة. هل نطلب الكثير؟

2- وسائل الإعلام من خلال المسرح

نستطيع أن نكتب قصة ذات أحداث حول ابتكارات وسائل الإعلام المختلفة مع إظهار أصلها ومختلف التحسينات التقنية التي دخلت عليه. عندها يكون من السهل تحديد مكان المسرح بالنسبة إلى هذه المراحل التقنية قبل ظهور وسائل الإعلام وبعده، بأنه ردّة فعل على التكنولوجيا. هذا العمل شاق، لذا سنكتفي بالإشارة إلى التوجّه المتناقض للمسرح بالنسبة إلى وسائل الإعلام. فالمسرح يميل إلى التبسيط والاختصار إلى الحد الأدنى والاكتفاء الأساسي بالتبادل المباشر بين الممثل والمشاهد. أما وسيلة الإعلام فعلى العكس من ذلك، فهي تميل إلى التعقيد والتطور بسبب التقدم التكنولوجي؛ إنها بطبيعتها قابلة لإعادة الإنتاج ومضاعفته إلى ما لا نهاية. فهي تدخل ضمن الممارسات التكنولوجية وأيضاً الثقافية والأيديولوجية، في عملية الإعلام واللاإعلام. فوسيلة الإعلام تتضاعف من دون عناء عدد مشاهديها وتصبح بمتناول جمهور لا حدود له. في المسرح، من أجل أن تكون العلاقة المسرحية قائمة، على الإخراج ألاّ يتجاوز عدداً معيناً من المشاهدين والعروض، لأن المسرح المتكرر باستمرار يتراجع، أو في أفضل الأحوال تتغير طبيعته. بالآتي، فالمسرح في «جوهره» (بفعل أسلوب التلقي الأمثل) هو فن محدود المدى.

3- تكثيف - المكثف

إن إمكانية تكرار إنتاج وسائل الإعلام وتنويعها باستمرار يؤثر في توقعات وأذواق الجمهور بطريقة نشطة أكثر من التردد إلى قاعة المسرح. من هذه الناحية، نستطيع التمييز بين الإعلام والفنون التي يجب السعي إليها وبناؤها بنشاط مثل المسرح والفيديو (إذ يجب أن نذهب إلى العرض ونطلب تسجيل الفيديو)، فيما وسائل الإعلام مباشرة وقريبة منا باستمرار من دون الحاجة إلى طلبها (نضغط على زرّ التلفزيون أو الراديو مثلما نشعل الضوء). هذا المعيار للنشاط السلبي يبقى متغيّراً ولا يدل على النشاط الحسي في التلقّي الذي يكون دوماً ضرورياً، إن قمنا باكتشاف الإخراج في برنامج كلاسيكي أو أميركي غربي. فليست وسيلة الإعلام بحد ذاتها - بإمكاناتها التكنولوجية - هي التي تسهل النشاط أو السلبية بل طريقة هيكلة المعلومات واستخدامها بحسب الدراما أو الاستراتيجية التي تحفّز إلى حدّ ما نشاط المشاهد.

4- اللعبة المزدوجة للإعلام والمسرح

إن الذي يميّز، على الأقل للوهلة الأولى، وسائل الإعلام عن المسرح، هو الوضع الوظيفي المزدوج لهما: فالبرنامج التلفزيوني أو برنامج الراديو يظهر تارة واقعياً (إعلامياً بالمعنى

الصحافي للكلمة) وطوراً خيالياً، عندما يروي قصة. وموجات الأثير تُستخدم إذن من أجل وظائف درجْنا على التمييز بينها بوضوح. يجب أن يعرف المشاهد باستمرار ما الذي يجب أن ينسبه إلى ما يشاهده على الشاشة أو ماذا يسميه: هل هو إعلام أم خيال؟ من أجل الإشارة إلى هذا النظام المفترض، تملك كل وسيلة إعلام طرقها الخاصة. والمسرح أيضاً له الازدواجية نفسها: الإعلام والخيال؛ لأن حكايته معزّزة باستمرار من خلال مفاعيل واقعية تجعل خطابها يتأثّر بالحقيقة والمحتمل الوقوع. وعلى العكس من ذلك، فإن أخبار التلفزيون والتقارير التي يُفترض أن تكون موضوعية، لها أيضاً حكايتها وسردها وبلاغتها ومناطقها التي يتدخل فيها الخيال المجرد. بهذا المعنى فإن المسرح ووسائل الإعلام يلتقيان من حيث قدرتهما على مزج الخيال بمفاعيل الواقع والابتكار والمعلوماتية.

من أجل إعداد نظرية لوسائل الإعلام فيها مساحة للممارسة المسرحية، يجب مقارنة بعض الخصائص العائدة إلى عدة وسائل إعلام بالمسرح بالحد الادنى. ويتوقّف على هذه المقارنة احتمال وضع نظرية عامة للعروض لوسائل الإعلام (Pavis/ Helbo, 1987 *b*).

☞ صورة شمسية للمسرح.

📖 Moles, 1973; Adorno, 1974; Quéré, 1982; Ertel, 1983; Hamon, 1994; Pavis, 1996 *a*.

الميلودرامي

MÉLODRAMATIQUE

🔄 بالإنجليزية: *Melodramátic*؛ بالألمانية: *melodramatisch*؛ بالإسبانية: *melodramático*.

1- صفة عائدة إلى الميلودراما* (مسرحية ميلودرامية).

2- إنها تنتج تأثيراً من المبالغة والإفراط في المشاعر ضمن الأسلوب وأداء الممثلين أو الإخراج. يتناول النص الميلودرامي التركيبات البلاغية الشديدة التعقيد من خلال عبارات نادرة ومصطنعة، صيغ تدل على الانفعالية وسوء التنظيم الهيكلي للجملة. فالأداء على المسرح يناسبه إطالة الحركة والمبالغة فيها إلى حد التدليل على أكثر مما تعبر عنه. ويجمد الإخراج اللحظات المؤثرة ضمن لوحات حية ويسهل عملية المماهاة من خلال التسبب بالانفعال، ضمن مشهد مثير للوهم، فينبهر المشاهد بالفعل المسرحي الغني بالتطورات.

☞ دراما، مسرح البولفار.

الميلودراما

MÉLODRAME

🔄 بالإنجليزية: *Melodrama*؛ بالألمانية: *Melodrama*؛ بالإسبانية: *melodrama*.

الميلودراما (حرفياً بحسب المصدر اليوناني: هي المسرحية الغنائية). وهي نوع مسرحي ظهر في القرن السابع عشر على شكل أوبرا شعبية قصيرة تتسلّل إليها الموسيقى في اللحظات الدرامية للتعبير عن انفعال الشخصية الصامتة. إنها «نوع من الدراما نسمع فيها الكلمات والموسيقى بالتتابع بدلاً من أن تسير معاً، كأنما يتم الإعداد للكلمة المنطوق بها من خلال جملة موسيقية» (Rousseau, *Fragments d'observation sur l' "Alceste" de Gluck*, 1766).

وابتداءً من نهاية القرن التاسع عشر أصبحت الميلودراما، المسماة (Bâtard de Melpomène) (جوفروي (Geoffroy)) نوعاً جديداً يدل على مسرحية شعبية تُظهر النواحي الجيدة والسيئة والمخيفة أو المثيرة للعاطفة، وهي تهدف إلى تحريك عواطف

الجمهور من خلال نصوص بسيطة مدعومة بتأثيرات مسرحية قوية. وقد ظهر هذا النوع في نهاية الثورة (1797) وعرف أوجه في بداية عشرينيات القرن التاسع عشر، وتشكل L'Auberge des Adrets في الوقت عينه نهاية وممارسة ساخرة من خلال أداء ف. لوميتر (الذي خلّده فيلم *Les enfants du paradis*). إنه نوع جديد يتضمن هيكلية درامية ترقى جذورها إلى التراجيديا العائلية (ميدي، مارلو، وشيكسبير (Euripide*: Alceste*, *Iphigénie en Tauride*, **Shakespeare Marlowe Médée**) وفي الدراما البرجوازية* (ديدرو).

الميلودراما هي النتيجة والشكل الساخر من حيث لا تدري للتراجيديا الكلاسيكية التي قد تكون المأساوية بالغت في التشديد على الناحية البطولية والعاطفية والمأساوية من خلال مضاعفة الانقلابات المسرحية والاعترافات والملاحظات المأساوية للأبطال. فالهيكلية السردية تبقى من دون تغيير: الحب، والأسى الذي يُسببه الخائن، وانتصار الخير، والثواب والعقاب والملاحقة التي تكون «محور الحبكة» (ج. م. توماسو (J. M. Thomasseau)). وقد تطوّر هذا الشكل في الوقت الذي بدأ فيه الإخراج يفرض تأثيراته البصرية والمشهدية، ويستبدل النص الراقي بالانقلابات المسرحية المؤثرة. فالميلودراما تنتصر في مسارح مثل، la Porte أو la gaîté ،l'Ambigu-Comique Saint-Martin مع بيكسيريكورت، «Le cor- (Cœlina, l'enfant neille des boulevards» .du mystère, 1800)

أما ظهور الميلودراما فمرتبط بالسيطرة الأيديولوجية للبرجوازية التي أرست سلطتها المستمدة من الثورة في السنوات الأولى من القرن التاسع عشر، وحلّت محل الرغبة في المساواة لدى الشعب الذي جرى تصويره وكأنه قاصر، وفقد جنسه وأُخرج من التاريخ (انظر أوبرسفلد في العدد الخاص من: *Revue des sciences humaines*, 1976, no. 162).

أما الشخصيات التي جرى التمييز فيها بين الصالح والشرير فليس لديها أي خيار مأساوي ممكن، بل إنها مزيج من المشاعر الجيدة والسيئة، التأكيد والدليل الذي لا يمكن نقضه، أما مشاعرها وخطابها فمبالغ فيهما حتى حدود السخرية، وهي تساعد المشاهد في المماهاة السهلة والتطهّر المجاني. والوضعيات لا تصدق ولكنها مرسومة بوضوح: الأسى المطلق أو السعادة التي لا توصف، المصير المأساوي الذي يؤول إما إلى الإصلاح (mélo optimiste) أو يبقى قاتماً ومتوتراً كما في الرواية السوداء والظلم الاجتماعي أو مكافأة الحسنات والحسّ المدني. والميلودراما التي غالباً ما يكون موضعها في الأماكن الأكثر بعداً عن الواقع وقرباً من الحلم (طبيعة متوحشة، قصر، جزيرة، أعماق) تنقل الغموض الاجتماعي وتسلط الأنظار على التناقضات الاجتماعية في عصرها، وتحصر التناقضات ضمن جوّ من الخوف الموروث أو العادة التي تلامس اليوتوبيا. إنها صنف خائن للطبقة التي يبدو الشعب متوجهاً إليها، فالميلودراما تثبت البرجوازية الناشئة حديثاً وترفع إلى المستوى الكوني النزاعات والقيم في ما تُشدّد على إحداث «تطهّر اجتماعي» لدى المشاهد ما يمنع كل تفكير أو معارضة من الشعب: «ستكون الميلودراما دوماً وسيلة لتعليم الشعب لأن هذا النوع هو في متناوله» (بيكسيريكورت).

الميلودراما باقية اليوم ومزدهرة في مسرح البولفار وفي المسلسلات العائلية المتلفزة وفي المجلات العاطفية: لقد تخلصت من

الملابس المبهرجة للرواية السوداء ومن الميلودرامي السهل، والتجأت إلى أساطير الميثة البرجوازية المتجددة للثنائي المهدّد أو الحب المستحيل. وبشكلها الساخر، أي النافي والمتنكر لها، باتت اليوم تمثّل أفضل أيام مسرح الهزل والتأثيرات البصرية. منذ **الدادائية والسوريالية ومسرح العبث** ظهر فنانون كثر مثل ج. سافاري (J. Savary) والسيرك السحري وكثيرون من النشطاء الشعبيين يجمّلون هذا الخليط الثقافي **البرجوازي الكثيف، أي الميلودراما**، ومن خلال ثنائية النفور/ الانبهار التي راحت تمارسه على معاصريها. أخذت الميلودراما (مثل مسرح الغينيول الكبير le grand gui-gnol) **تعيد تكرار تواطئها مع نزعة المسرحة** والاستعراض.

Brooks, 1974; *Revue des sciences humaines*, no. 162, 1976; Thomasseau, 1984, 1995; Przybos, 1987; Ubersfeld *in* Corvin, 1991.

رسالة مسرحية

MESSAGE THÉÂTRAL

بالإنجليزية: *Theatrical Message*؛ بالألمانية: *theatralische Botschaft*؛ بالإسبانية: *mensaje teatral*.

1- الرسالة بمنزلة أطروحة

بالمعنى التقليدي للكلمة، التي أصبحت أقل استخداماً في يومنا هذا، فإن رسالة العمل أو العرض قد تحمل المعنى الذي يرغب المبتكرون في نقله، أو تحمل خلاصة نظرياتهم الفلسفية أو الأخلاقية. يثير هذا المفهوم للأدب بعض الشك، ويدل على أن المبدعين لديهم رسالة يرغبون في إيصالها إلينا، وأن المسرح ليس سوى وسيلة ثانوية لإيصال هذا الدرس أو هذه الرسالة. لكن، حتى لو كان الشاعر أو المخرج يملكان خطّة مسبقة في بداية عملهما، أو في أي مشروع مسرحي، فإن عملها لا يأخذ معناه الملموس إلا من خلال الكتابة والدراماتورجية والإخراج، لا من خلال النية التجريدية المطبّقة عرضياً على خشبة المسرح. فضلاً عن ذلك، فإن وضعنا جانباً **حالة المسرحية التعليمية* إن كان ذلك** ممكناً!! – فليس هناك من رسالة واحدة بل مجموعة من المسائل والأنظمة وهي التي ينبغي على المشاهد أن يفسّرها ويجمعها **ضمن هامش معيّن من الحرية.**

إن عبارات مثل «المسرح/ الرسالة» أو «المسرح/ الأطروحة»، اكتسبت معنى غير محبّب، **فالجمهور لا يحب أن تقدّم له منظومة من الأفكار في إطار درامي سيىء وتتخذ صفة المسرحة من أجل الشكل فقط.** إنه أكثر تحفيزاً، بالنسبة إليه، الوصول إلى «رسالة» من خلال أفكاره الخاصة حول الوسائل المستعملة لإنتاج المعنى. وقد فهم مسرح الأبحاث هذا الأمر جيداً، وتنبّه إلى ألّا يعلن طروحاته، وهو يثق في ذكاء الجمهور وحساسيته .

2- الرسالة في نظرية إعلامية

يتعارض هنا الرسالة والرمز. فالرسالة تتفكك بواسطة الرمز الذي يُعاد استخدامه لفبركة وإنتاج رسائل جديدة. وبتطبيقها في حقل المسرح، تبحث الخطة البيانية عن وسائل للاتصال وإنشاء رموز (قصصية، وحركية، وموسيقية، وعقائدية)، وذلك بهدف تفكيك «المعلومات المتداولة من خلال العرض (كوظيفة* (fonction)).

كان بارت، أول من اقترح نظرية التواصل هذه متسائلاً: ما هو المسرح؟ إنه نوع من آلة التوجيه. وتكون هذه الآلة مخفية في فترة الاستراحة وراء الستارة. ولكن ما إن نكشف عنها حتى تبدأ بإرسال عدد من الرسائل

إلى حيث أنت. هذه الرسائل لها خصوصية تتمثل بتناوبها ولكن بإيقاع مختلف؛ وفي هذه النقطة بالذات من العرض تتلقى ستاً أو سبع معلومات، مصدرها الديكور والأزياء والإضاءة وأمكنة وجود الممثلين وحركاتهم وإيماءاتهم وكلامهم، ولكن بعض هذه المعلومات يبقى ثابتاً (وهذا هو حال الديكور) بينما البعض الآخر يتحرّك (الكلمة والحركات)، إذن فنحن «نتعاطى مع حركة حقيقية متعدّدة الأصوات الإعلامية: وهذا هو التَمسرح: مجموعة إرشادات مكثفة [....] بارت (258 : 1964). وقد تبيّن لاحقاً، مع الأسف، استحالة إيجاد الوحدات* (unités) للروامز المختلفة، خاصة بتجاوز الوصف البسيط لقنوات البث والدلالات المرسلة. وحقيقة القول إن في هذا خيراً للفن المسرحي... وفي الحقيقة يمارس المشاهد مراقبة العرض بانياً المعنى عبر مجموعة من الدلالات التي تؤلّف عدة اتجاهات من العرض، فيختاره المشاهد بفضل العوائد والمداخيل التي تدرّها، من أجل الوصف ولإنتاجيّتها، بهدف تشكيل المعاني المشهدية.

المذكور وغير المذكور، سكوت، عملنة دلالية، تلقٍّ، تواصل، علامة.

Jakobson, 1963; Moles, 1973; Eco, 1975; Helbo, 1975, 1979.

مسرح للمسرح
MÉTATHÉÂTRE

بالإنجليزية: *Metatheatre*؛ بالألمانية: *Metatheater*؛ بالإسبانية: *metateatro*.

نوع من المسرح تكون الإشكالية فيه كامنة في المسرح عينه، بمعنى أنه «يتكلم» عن نفسه، ويعرض نفسه.

1- مسرح ضمن المسرح

ليس ضرورياً، كما هو الحال مع المسرح ضمن المسرح، أن تشكّل هذه العناصر، مسرحية مستقلة تقوم ضمن المسرحية الأولى. ويكفي بأن تبدو الحقيقة الموصوفة بأنها مُمَسرحة أصلاً: تلك ستكون الحال بالنسبة إلى المسرحيات التي تستعير الحياة كمسرح، وتشكّل الموضوع الرئيسي كالدورون وشيكسبير، واليوم بيرانديلّو وبيكيت وجينيه يصنّفون من هذه الفئة. وبهذا المعنى المعَرّف عنه، فالمسرح الذي يتناول موضوع المسرح، يصبح شكلاً من «ضدية المسرح» حيث الحدود بين الأثر والحياة يمحى ويتلاشى.

إنّ هذا البحث الذي طوّره ل. أبل (L. Abel) (1963)، والذي، كما يبدو، بأنه صقل هذا التعبير، لم يأتِ إلّا لاستكمال النظرية «القديمة» أي المسرح ضمن المسرح والتي تبقى مرتبطة لدراسة موضوعية الحياة كمشهد ولا تأخذ دعماً كافياً من ناحية الوصف البنيوي للأشكال الدراماتورجية وللخطاب المسرحي.

2- صورة تلقّي العرض

إن الدراسة التي كرّسها ج. كالدروود (J. Calderwood) (1971) لشيكسبير ترتكز على فرضية بأن «مسرحيات شيكسبير لا تتناول فقط المسائل الأخلاقية والاجتماعية والسياسية، وعلى مواضيع أخرى لم يولها النقاد الاهتمام الكافي منذ أمد بعيد، وبشكل صحيح وينطبق الأمر كذلك على مسرحيات شيكسبير» (1971: 5)، وبشكل عام، فإننا نستطيع تحليل كل مسرحية، بحسب موقف مؤلفها من اللغة، ومن نتاجه الشخصي: هذه الوضعية لا ينقصها ظهور انعكاسها في المسرحية، وأحياناً يكون المؤلف متيقظاً وواعياً لهذه الإشكالية، فيجعل منها مكوناً موضوعياً، ومحركاً رئيسياً لكتابته ولهيكلية مسرحيته بموجب هذا التوتر ذي القواعد النقدية، أو «الما فوق نقدية»، و«الميتا مسرحية» أي المسرح الذي يتناول موضوع المسرح.

(Shake speare, Marivaux Pirandello, Genet, Pinget, Sarraute).

3- وعي القول الملفوظ

هذه النظرية حول «المسرحية التي تتناول موضوع المسرح» عرضاً ونصاً، وأيضاً في ما يرافقه من تعليقات وانعكاس للصورة، وعرضه الكلامي الملفوظ، ليس سوى فرضية في طور التكوّن وخصوصاً أنها مبنية على أشكال من «المسرح ضمن المسرح». وينبغي أن تتحقق مع تطور الأبحاث حول الأداء والخطاب.

وإذا كان المسرح حقاً شكلاً خارقاً للتواصل (Osolsobe, 1981) (تواصل مع جمهور، واتصال بين ممثلين)، علينا أن نجد في كلا التواصلين، الخارجي والداخلي، مفاهيم مشتركة؛ فالشخصية هي بالضرورة مكوّنة من مادة الاتصال نفسها كتلك التي يضعها المؤلف الدرامي أمام عينيه (وإن بغير دقّة). إن صياغة أي تصرّف كلامي للنص الدرامي هي بالواقع تقوم على المعادلة: «أنا أقول ما أقول» الأنا الأولى هي نظرياً: «ما هو الموضوعي»، وكصورة في «أنا» المؤلف، على الرغم من أنه «هو بذاته» يروي على طريقته، ما كان يظهر مشاراً إليه من طريق المحاكاة. أمّا «الأنا الثاني»، أي «أنا» الشخصية، فيفترض بها أن تكون المنفذ للفعل، فلا تحسب نفسها في موضع المتكلم: وعلى الرغم من ذلك فالشخصية تستطيع اكتشاف نفسها كمنتجة للكلام، وعارضة للقول الملفوظ من دون مواد كلامية سوى فعل النطق لكائن متكلم، ماريفو، بيكيت، بينجيه. بين هاتين الصيغتين تنشأ لعبة المماهاة والتبادل. إن البعد الممسرح هو صفة أساسية لكل اتصال مسرحي. فعملية «بعث خاصية المسرح» تشمل الخشبة وكل ما تتألّف منه: الممثل والديكور والنص وأشياء متلبسة في دلالاتها التي قد تكون أحياناً سلبية. ومثلما تصف اللغة الشعرية نفسها بأنها «نسق الفني» فالمسرح يصف نفسه بأنه «عالم موبوء» (معدٍ) بالوهم والمسرحة.

4- إخراج العمل المسرحي لعملية الإخراج

هنالك منحىً غالب في الممارسة المعاصرة للإخراج يقول بعدم فصل مرحلة الأعمال التحضيرية من جهة، (أعمال على النص والشخصية والحركة) والإنجاز النهائي الجاهز من جهة ثانية: فالإخراج المقدّم إلى الجمهور يجب أن يأخذ بالاعتبار لا النص قيد الإخراج فقط وإنما أيضاً الموقف وطريقة التعامل مع النص والأداء. وهكذا فعملية الإخراج لا تكتفي بسرد تاريخ أو قصة إنما تهتم أيضاً بمواضيع تتعلق بالمسرح، أو تعرض أفكارها حول المسرح، وذلك بإدخالها نوعاً ما عضوياً في العرض. ليست إذن فقط، كما هي الحال في «التماسف» البريختي، أن يقول الممثل ما هي علاقته بدوره وإنما مجمل الفريق المشارك، من الصف الثاني، الذي يقف على المسرح. بهذه الطريقة يصبح العمل المسرحي نشاطاً «انعكاساً ذاتياً ولعبياً»: فهو يخلط بتؤدة السرد (النص المجهز للقول، والعرض المعدّ للتنفيذ) بالمسرود (والتعليق على القول). هذه الممارسة تشي بموقف ميتانقدي (نقدي ذاتي) عن المسرح، كما أنها تغْني الممارسة المعاصرة (تمارين الممثلين في عروض فيتيز (Vitez Living Theatre) من الـ Schaubühne... إلخ).

☞ تواصل، تواصل عبر عامل استعراضي، تورّط، تماسف.

📖 A. Righter, 1972; Dort, 1977 *b*, 1979; Pfister, 1978; Swiontek, 1980; 1990, 1993; Schmeling, 1982.

المخرج

METTEUR EN SCÈNE

بالإنجليزية: *director*؛ بالألمانية: *Regisseur*؛ بالإسبانية: *director de escena*.

هو شخص مكلّف بإخراج مسرحية، ويتحمّل مسؤولية إضفاء الجمالية والتنظيم على العرض، فيختار الممثلين، ويفسّر النص، مستعملاً وواضعاً كامل الإمكانات المسرحية بتصرفه.

1- إن ظهور عبارة «مخرج» ووظيفتة ترقى إلى النصف الأول من القرن التاسع عشر. وإذا كانت الكلمة والممارسة المنتظمة لعملية الإخراج ترجع إلى ذلك العصر، فبعض أسماء **الأسلاف الشرعيين لـ «المخرج» لم يغيبوا عن** تاريخ المسرح (cf. Veinstein, 1955: 116-191).

2- في المسرح اليوناني كان مدير اللعبة، في أغلب الأحيان هو المؤلف نفسه (didas-kalos)، وهو من كانت وظيفته تنظيم العرض. وفي العصور الوسطى، كان مدير اللعبة مسؤولاً عن أسرارها، عقائدياً وجمالياً في آنٍ واحد. وفي عصر النهضة والباروكي، غالباً ما كان المهندس المعماري، أو مهندس الديكور هو الذي ينظم العرض وبحسب منظوره الخاص. أما في القرن الثامن عشر فقد أخذ بعض الممثلين الكبار على عاتقهم زمام المبادرة وتابعوا المسيرة، أمثال، إيفلاند (Iffland) وشرودر (Schröder) ليصبحوا، عند قدومهم إلى ألمانيا، أول المخرجين الكبار. لكن كان يجب انتظار المذهب الطبيعي وتحديداً الدوق جورج الثاني دو مينينغن (Georges II De Meiningen)، وستانيسلافسكي، أ. أنطوان (A. Antoine) كي تصبح الوظيفة نهجاً وفناً قائماً بذاته.

3- إنه لمن الصعوبة بمكان، تحديد موقع وأهمية المخرج بطريقة نهائية في الإبداع المسرحي، لأنه، وفي تحليل نهائي، فإن الحجج والبراهين تختصر بمسألة ذوق ورؤى وقناعة، لا بمناقشة جمالية موضوعية. سوف نستنتج بسهولة أن المخرج موجود وفارض نفسه، وخصوصاً إذا لم يكن على المستوى **المطلوب من مهمّته - في الإنتاج المسرحي.** فخلال الستينيات والسبعينيات وجد المخرج نفسه أمام اعترضات من قبل بعض زملائه: الممثل الذي يشعر أنه أسير التوجيهات **التعسفية/ الظالمة: مصمّم الديكور الذي يهوى تحضير شرك للفريق الفني والجمهور** بحكم دوره كلاعب أساسي؛ و«الفريق» الذي يرفض التمييز بين أعضائه وأخذ على عاتقه **العرض وهو يقترح إبداعاً جماعياً وثم أخيراً «المحيي»** أو «الناشط» الثقافي (animateur) الذي يلعب دور الوسيط بين الفن وتسويقه، بين الفنانين والمدينة: موقع غير مريح، لكنه استراتيجي.

4- في السنوات التسعينيات، لم تعد وظيفة المخرج موضع جدل، إنما فقدت أهميتها بنسبة كبيرة. حتى لم يعد السؤال ما إذا كان المخرج يمارس دوره بشكل فاعل أم لا، أو إذا كان ضليعاً في ما يعمل، أو هو مجرد مقدّر للمقاييس والمسافات، أم إذا كانت عملية الإخراج «فائضة عن الحاجة» (Vinaver, 1988). إننا نشارك فينافر بالرهان للرجوع إلى البساطة والسلاسة، على مبدأ «قليل من الفن وكثير من الحِرَفية»: (Vinaver in floeck, 1989: 254) ومن المؤكد، أن هذا القول ليس بهذه السذاجة بل هو على قدر من الدهاء ذلك لأن أفضل عملية إخراج يجب أن تكتفي بترك النص يتكلم. س. سيد، وس. ريغي، وب. شيرو، وج. لاسال في: (*L'art théâtre*, no. 6, 1986).

تطلب مارغريت دوراس (Margue-

(Marguerite Duras) من الإخراج أن يفعل الأقل من الممكن: «فـ «الأداء» يأخذ من النص ولا يعطيه شيئاً، بل على النقيض، فإنه يأخذ من حضور النص ومن عمقه ومن لحمه ومن دمه» ("Le théâtre," in *La vie matérielle*).

إن الجيل الشاب من المخرجين لم يعد متعلّقاً بطراز مهلهل، سواء أكان يمارس التحليل النفسي أم المبادئ الماركسية أو اللغوية. لم يعد يعتمد على طرازات أو على مدارس، وأقله على تيارات منسوبة إلى مدارس. إنّه يتقدّم خطوة خطوة، وأحياناً من دون الجانح الحامي للمؤسسة. بعض الفنانين ينتقلون من الإخراج إلى الكتابة أ. حكيم (A. Hakim)، وهـ. كولاس (H. Colas)، وس. آن (C. Anne)، وب. رامبرت (P. Rambert)، وف. مينيانا (Ph. Minyana)، وج. جوانو (J. Jouanneau)، ود. ليماهيو، وأ. بيزو، و ج. ف. بيريت، وروسّو والبعض الآخر يحافظ على الأشكال التي عرفها في الماضي. بريجيت جاك (Brigitte Jaques)، س. شياريتي (C. Schiaretti)، س. لوكاشيفسكي (S. Loucashevsky)، وس. براونشفيغ، وج. دانان (J. Danan)، والبعض الآخر يتفتّح على الإنتاج المتبادل الثقافة، وس. فيريسال (C. Véricel)، وج. تسي (G. Tsai)، وإكس. دورينجر (X. Durringer)، وم. ناقاش (M. Nakache)، وإكس. مارسيتشي (X. Marcheschi)، وإ. سولا (E. Sola)، ثم البعض الأخير، يتميّز بتقرير جديد للنص المتصور كمادة تشكيلية، وإ. دا سيلفا (E. Da Silva)، وأو. بي، أو مواد مقاومة، وس. نورداي (S. Nordey)، وب. برادينAS (P. Pradinas)، وس. ألوشيري (C. Allouch-erie)، وإ. لاكاسكاد (E. Lacascade).

Allevy, 1938; Borgal, 1963; Bergman, 1964, 1966; Brook, 1968; Dullin, 1969; Vitez, 1974, 1984; Wills, 1976; Hays, 1977; Temkine, 1977, 1979; *Pratiques*, 1979; Godard, 1980; Strehler, 1980; Braun, 1982; *L'art du théâtre*, no. 6, 1986; *Art Press*, 1989; Floeck, 1989; Meldolesi, 1989; Carasso *et al.*, 1990.

الوسط

MILEU

بالإنجليزية: *milieu*؛ بالألمانية: *Milieu*؛ بالإسبانية: *medio*.

الوسط هو مجمل الأوضاع البيئية الخارجية التي يعيش فيها الإنسان أو الحيوان. هذا المفهوم أساسي لنظريات المذاهب الطبيعية التي تعتبر أن الإنسان لا يمكنه أن ينفصل عن بيئته.

في المسرح ، يصبح الوسط البيئي عند أصحاب المذهب الطبيعي وبشكل عام، بالمعنى الجمالي وهماً فوتوغرافياً، مكان مراقبة الإنسان. وفي ثنائية الفعل/ الطبع، يأخذ مكان الطبع وينبذ الفعل لمصلحة لوحة مفصّلة للوضع الإنساني المعتبر غالباً من أولى الاهتمامات وغير قابل للتغيير. فالوسط البيئي هو الذي يحدّد تحركات الشخصيات عادة لا تحركات الشخصيات (Antoine, 1903)، انظر أيضاً (Zola, 1881).

إن الدرامية الملحمية والوصفية تميل إلى اللحظات الساكنة الراكدة (مناظر/ لوحات): إنها تتخلّى عن كل توتر دراماتيكي بين المشاهد، وتركز على إثارة عدم الاندماج البطيء للإنسان. الخشبة هي مادة مشغولة جيداً ومبصمة بأجواء غالباً ما تكون مقرفة (morbide) لعائلة، ولمؤسسة، ولطبقة اجتماعية أو لإنسانية سئمة (تعبة (lasse)). وبعكس قطعة من الديكور يمكن تحريكها أو نقلها غصباً عن الفعل، أو آلة لعب، فإنها تضع كل ثقلها مثل القدر على أبطال الدراما.

← حقيقة ممثّلة، قصة، واقعي.

إيماء
MIME

من اليونانية: *mimos*, imitation؛ بالإنجليزية: Mime؛ بالألمانية: *Mimenspiel*, *Mime*؛ بالإسبانية:*mimo*.

1- إيماء ورابسوديا

لدى الحكاية وسيلتان أساسيتان للتعبير: التقليد المباشر بالإيماء والوصف القولي الملفوظ عبر محترف القصائد الملحمية. فالإيماء يحكي قصة بالحركات ومن دون كلام، أو لا يخدم إلّا للعرض أو لتسلسل مشاهد اللوحات.

ويعود الإيماء إلى العصور اليونانية القديمة (سوفرون دو سيراكيوز، من القرن الخامس قبل المسيح الذي وضع المسرحيات الإيمائية الأولى). وفي الترجمة اليونانية واللاتينية يصبح الإيماء شكلاً شعبياً. في العصور الوسطى، ثبّت الإيماء نفسه بفضل الفرق المتجولة وقد عرف نهضة جديدة في القرن الخامس عشر، في إيطاليا، تحت شكل الكوميديا دل آرتي وفي المسرح الحركي. وقد ازدهر اليوم في فنّ مارسيل مارسو (Marcel Marceau (1974)) ودوكرو (1963).

2- إيماء وإيماء صامت

الاستعمال الحالي يميّز العبارتين ويعطيهما قيمة مختلفة: فالإيماء يعتبر كمبدع أصيل وملهم، بينما الإيماء الصامت هو تقليد لقصة كلامية تُروى بال «حركات بغية الشرح». فالإيماء ينحو نحو الرقص، أي نحو التعبير الجسدي المتحرّر من كل محتوى صوري. أما الإيماء الصامت فيسعى إلى قياس عبر النماذج أو حالات اجتماعية. «يبدو المسرح كأنه مأخوذ بين شكلين من الصمت، مثل الحياة نفسها، الموجودة بين تقليد لإيماء أول يصدر أصواتاً وإيحاءات ومماهاة من جهة، وبين إيماء الخاتمة من جهة أخرى. آخر نبضة من تجليات الأداء والإيماء الصامت (Dernière cabriole dans la virtuosité et la pantomime). ينحو الإيماء إلى الشعر، ويوسّع وسائله التعبيرية ويعرض مفاهيم حركية بحيث إن كل مشاهد يفسره كما يشاء. الإيماء الصامت يقدم سلسة حركات، غالباً للتسلية وتحلّ محلّ سلسلة جمل: إنه يدلّ بأمانة على معنى القصة المعروضة.

3- أشكال الإيماء

يختلف الإيماء بين كل مفسّر ومؤدٍّ، ولا نستطيع التحدّث عن أنواع، بل في أقصى حدّ عن ميول:

- الدراما الإيمائية تبني حكايتها انطلاقاً من ترابط مشاهد حركية، وتسترجع البنى السردية للكوميديا أو للتراجيديا.

- الإيماء المرقّص (الراقص) يستعمل حركة مؤسلبة، ومجرّدة ومنتقاة على طريقة الباليه. فهو يترافق مع الموسيقى ويختلط غالباً مع الرقص.

- الإيماء الصِرف مطابق لحركة لا تقلّد موقفاً، ولا تهدف إلى تأثير التعرّف؛ إنه مجرد ومكشوف (Pavis, 1980 *d*).

- الإيماء الجسدي يأتي نتيجة خبرات كوبو في الـ Vieux Colombier: الممثل، الوجه المحجوب، الجسد «العاري بقدر ما يسمح الأدب بذلك» (Decroux, 1963: 17) كان يمارس فناً درامياً مؤدّى حصرياً بواسطة الجسد»: سلف المسرح الحركي المعاصر.

4– علاقة الإيماء والحركة والفعل

الإيماء قادر على إنتاج دينامية ثابتة للحركة، إنه فنّ متحرك بحيث لا يشكل الموقف فيه إلّا حركة وفق دوكرو (Decroux, 1963: 124). فالحركة تتلقّف الإيقاع بنوع

من تقطيع الجملة، مثمّنة اللحظات الأساسية للحركة، ومتوقّفة فوراً قبل بدء الفعل أو نهايته، وجاذبة الانتباه لمسار الفعل الحركي لا لنتيجته (التقنية الملحمية): «في الإيماء، لا يلتقط المشاهد الحركة إلّا إذا حضّرناه. هكذا، عندما أذهب لأجمع حقيبة أرفع اليد أولاً ننظر إلى اليد، ثمّ أذهب نحو الحقيبة. ثمة وقت للتحضير، وثمة آخر للفعل :Marceau, 1974) (47. فالإيماء يبني الوقت على طريقته، فيقرّر أوقات التوقف و «التنقيط/ التأكيد» الممهورة بمواقف الممثلين. بهذه الطريقة، ينسلخ عن إيقاع الجملة الملفوظة ويتلافى تأثير الحشد.

📖 Dorcy, 1958, 1962; Mounin, 1970: 169-180; Kipsis, 1974; Lorelle, 1974; **Marceau, 1974; de Marinis, 1980, 1993;** Lecoq, 1987; Leabhart, 1989.

المحاكاة
MIMÉSIS

قلّد من اليونانية: *mimeistka, imi-*) *ter*)؛

بالإنجليزية: *Mimesis*؛ بالألمانية: *Mi-mesis*؛ بالإسبانية: *mimesis*.

المحاكاة هي تقليد أو عرض لشيء. في الأساس، التمثيل الإيمائي كان تقليداً لشخص بوسائل جسدية ولغوية ولكن هذا الشخص كان يستطيع أن يكون شيئاً: فكرة بطلاً أو إلهاً. في الـ "*Poétique*" لأرسطو والإنتاج الفني محدد كتقليد (mimésis) للفعل (praxis).

1- مكان المحاكاة

أ- عند أفلاطون

في الجمهورية الكتاب 3 و10 الميميسيس تعني نسخة عن نسخة (عن الفكرة الممتنعة على الفنان). التقليد (بالضرورة بالطرق درامية) ألغي من التعليم، لأنه يمكن أن يقود الإنسان إلى تقليد الأشياء غير اللائقة بالفن أو لأنه لا يلتصق إلا بالمظهر الخارجي للأشياء. التقليد يصبح خاصة عند الأفلاطونيين الجدد. (Plotin, Cicéron)، الصورة لعالم خارجي معاكس لعالم الأفكار. من هنا، ربما إدانة المسرح، وخاصة العرض، على مدار القرون، باسم طبيعته الخارجية، المادية، خلافاً للفكرة الإلهية.

ب- عند أرسطو

التمثيل الإيمائي في كتاب فن الشعر 1447) (a هو الصيغة الأساسية للفن، فهي تأخذ أشكالاً مختلفة (شعر ومأساة وسرد ملحمي). التقليد لا ينطبق على عالم نموذجي وإنما على الفعل الإنساني (لا على طباع): المهم بالنسبة إلى الشاعر إعادة تكوين الحكاية، أي إعادة هيكلية الأحداث. «التراجيديا هي تقليد لفعل سام وكامل، لفسحة معينة، في تعبير كاشف لتطهيرات لجنس معيّن بحسب الأجزاء المختلفة، تقليد مركب من شخصيات في حالة الفعل، وليس بطريقة سردية تثير الشفقة والخوف وتفعّل التطهير الصرف الخاص بأحاسيس مشابهة» (b 1449). «إن الحكاية تعتبر تقليداً للفعل، وهي مجموعة الأفعال المنجزة» (a 1450). هذا التعارض ما زال قائماً لغاية اليوم: الثنائي showing/ telling من النقد الأنجلوساكسوني، (Booth, 1961) .

2- هدف المحاكاة

المحاكاة تتعلق بتقليد الإنسان وخاصة تقليد أفعاله: ومحاكاة الفعل هي الميثة، وبالميثة تُنظّم الأفعال (a 1450).

المحاكاة هي تقليد لفعل ومراقبة المنطق السردي، وهو يحمل تناقضاً يضمّ الفعل/ الطبع.

أ - تقليد الفعل: الميثوس (Mythos)

الأرسطوي محدد كمحاكاة للفعل (praxis).

ب - تقليد الطباع (الإيثوس): هو التقليد بالمعنى الصوري للعبارة: التمثيل التعبيري.

ج - تقليد القدماء: إلى هذين النوعين من التقليد من المناسب إضافة تقليد النماذج القديمة (Scaliger, 1561; Boileau, 1674) أحياناً وحتى الكلاسيكية أيضاً، لأن الشاعر ملزم بتقليد الطبيعة حيث يستطيع قول كل شيء، والكتابة بأسلوب واضح أو مراقبة المذهب الطبيعي.

حقيقة ممثّلة، حقيقة مسرحية، وهم، الواقع، سرد.

Else, 1957; Francastel, 1965; Auerbach, 1969; Genette, 1969; Ricoeur, 1983.

إيماء

MIMIQUE

من اليونانية: *mimikos*, qui concerne le mime؛

بالإنجليزية: *Mimic, Facial Expression*؛ بالألمانية: *Mimik*؛ بالإسبانية: *mimica*.

1- في الحقبة الكلاسيكية، كان الإيماء يعني لغة الحركات، وتعابير تقاسيم الوجه. فإن صاحب مقالة «Geste» «حركة» في إنسيكلوبيديا ديدر يحدد الحركة بأنها «حركة خارجية للجسم والوجه». «أول التعابير المعطاة للإنسان من الطبيعة». أما الاستعمال الحالي للعبارة فيتعلق خصوصاً بالتلاعب المظهري للجسد أو التعبير الوجهي. فلهذا النوع من التعبير وظيفة تتخطى الملفوظ للدلالة أو لتسجيل ردة فعل نفسية لحافز معين أو لإيصال رسالة تبليغ بالنظر أو بإشارة عدم الرضا، بالانشراح أو باسترخاء عضلات الوجه وبالتناقض بين النظر والفم.

2- يبدو أنّ الدقة في رمزية الإيماءة تفهم على الفور من قبل المشاهد (بدقة متناهية مقارنة بدقة النّبرة)، وهي ذات أهمية في أسلوب الأداء الطبيعي أو النفسي. فالوجه مرتبط بالنفسية وبمشاعر خفية وبكل ما يحمله الجسم المعبر والمطواع، مع سهولة «التجهيزات الآلية للأوبرا» ماريفو. وبالإضافة إلى ذلك، فالإيماءة في المسرح، تعبير نقرأ من خلاله بوضوح انعكاس الخطاب المقدم من قبل الممثل، والذي لا يقول الكلام/ الفعل فحسب، إنّما يقول إنه يقولها (Ubersfeld, 1981: 227).

أنْ ينحصر معنى الإيماءة لتصبح مرافقة كلامية، وحافظة خارجة عن الملفوظ، فهذا من شأنه أن يقلل أبعاده بنسبة مفرطة. وبالتأكيد، فإن الإيماءة كما الحال في عملية الاتصال اليومي مستعملة بطريقة جيدة، وخاصة كصائغ للرسالة اللغوية، وكتأثير حضور ووظيفة تواصل تكلمية، ولكن يمكن أيضاً للإيماءة أن تشكّل نظاماً مستقلاً، غير مرتبط بتأثيرات الواقع النفسية لإخراج مشهدي حقيقي للوجه وللجسم بكامله (في المسرح الحركي مثلاً). وقد سبق للعصر الكلاسيكي أن توقّع وضبط وضعيات أعيد إنتاجها بنقوشات التعابير المُقولبة، والمواقف، ومعانيها المرمّزة، الأمر الذي يقودنا إلى عملية اصطلاحية متصلّبة لأداء الممثل، وإلى جعل التعبير يكتسب صفة حالات نفسية. وكرد فعل لهذا الانحراف النفساني للإيماءة، فإن النظرية الحديثة للإخراج، أي نظرية آرتو وغروتوفسكي مثلاً، وكلاهما متأثّران بتقاليد الشرق الأقصى، تسعى إلى ترميز الجسد ومراقبته، وفق الطريقة التشكيلية (لا كمادة نفسية ثانوية)، وبحسب آرتو، فإن «العشرة آلاف تعبير وتعبير للوجه المستوحاة من القناع، يمكنها أن تكون محددة ومفهرسة ومصنّفة، وذلك بهدف مشاركتها مباشرة، ورمزياً، في لغة الكلام الملموسة للخشبة، وهذا خارج عن استعمالها النفساني

الخاص» (1964 b: 143). أمّا بالنسبة إلى غروتوفسكي، فيجب على الممثل نفسه ابتكار قناع عضوي، مستعملاً عضلات وجهه، وعلى كل شخصية أن تحتفظ بـ «الملامح التعبيرية» نفسها طوال مدة المسرحية (1971: 68, photos: 64).

وبعض الأشكال المسرحية، مثل الكوميديا دل آرتي، أو المَهْزأة (الفارْس)، وهما أقل اهتماماً، بل التصاقاً، بالعملية النفسية أو برمزية الوجه، ترفض الدّقة في التعبير الإيمائي للوجه لمصلحة حركية باقي أعضاء الجسم، وخاصة من طريق استعمال القناع أو بالتبرّج الكثيف لتحييد تعابير الوجه التي تعتبر بالغة الدقة ما يمنحها الزخم الكبير لإثارة الجمهور. وكان بريخت معجباً بِ كارل فالنتن (Karl Valentin) وتشارلي شابلن (Charlie Chaplin) بسبب تخليهما شبه الكامل عن «التمثيل القائم على صدقية الملامح وعن «الأشكال النفسية الرخيصة» (Brecht, 1972: 44). إنّ الإبداع المعاصر يتميّز باهتمامه الكبير بالوجه والأيدي والنظر، وبكامل الجسم. فيصبح الوجه عنصراً زخرفياً أو زينة متنقلة، سواء كان تحت السيطرة والمراقبة كالدمية المتحركة (marionette) أم خاضعاً لتأثيرات تصعب السيطرة عليها. إنه المكان حيث الإحساس يرسم إشارات على جلدنا.

☞ تواصل عبر حركات وتعابير، جسد، تعبير.

📖 Engel, 1788; Aubert, 1901; Bouissac, 1973; Birdwhistell, 1973; Bernard, 1976; Pavis, 1981 a, 1996; Winkin, 1981; Roubine, 1985; Paquet, 1990.

الدراما الإيمائية

MIMODRAME

بالإنجليزية: *Mime Play*؛ بالألمانية: *Mimusspiel*؛ بالإسبانية: *mimodrama*.

إنها مسرحية لا تستعمل إلّا لغة الجسد في الإيماء، لكنّها تتميز عن الإيماء. فنقطة انطلاقهما هي نفسها، لكن الهدف مختلف: في العرض الإيمائي لم يكن الجسد كافياً فكان يُستعان بعناصر أخرى أما في الدراما الإيمائية فهي هذا وذاك» (Dorcy, 1962: 89).

أعجوبة – خارقة

MIRACLE

بالإنجليزية: *Miracle Play*؛ بالألمانية: *Legendenspiel, Mirakelspiel*؛ بالإسبانية: *milagro*.

نوع مسرحي من القرون الوسطى (القرن الحادي عشر والرابع عشر) يروي حياة قدّيس بشكل سردي أو درامي (*Miracle de Théophile* par Rutebeuf). تخلص العذراء صياداً تائباً، الأمر الذي يقود إلى مشاهد من الحياة اليومية وإلى تدخّلات عجائبية. أما المؤلّف الأشهر فهو ديوان عجائب نوتردام (*Miracles de Notre-Dame*) لغوتيه دو كوينسي (Gautier de Coincy) (1177-1236)؛ والذي يحتوي على ثلاثين حكاية تشكّل مجموعة سردية من ثلاثين ألف بيت من الشعر. بعض العجائب أخرجتْ على المسرح من قبل «تلامذة» أو «أخويات»، فحلت محلها الأسرار والأخلاقيات والشغف رويداً رويداً.

التورّط

MISE EN ABYME

بالإنجليزية: *Embedding Specular Reduplication*؛ بالألمانية: *mise en abyme*؛ بالإسبانية: *mise en abyme*.

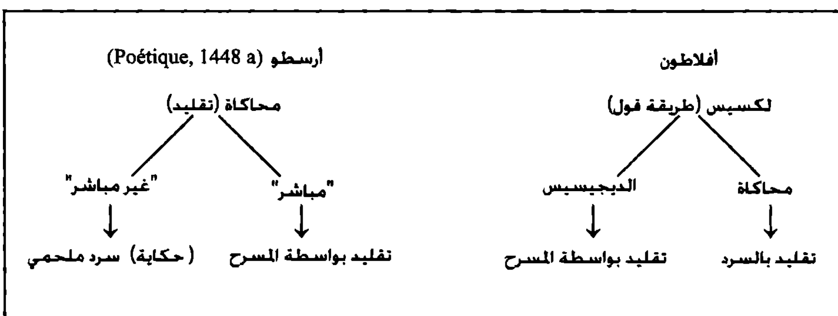
1- علم الشعارات في الهيرالدية (Héral-

(dique)، والبارة تعني في الأساس النقطة المركزية للشعار. (وبالأخص شعارات النَّسَب) وبالتشبيه، فإن التورّط (أو الوضع في اللجّة، كلمة أدخلها جيد وهو النهج الذي يقضي بأن نُدخل في العمل (صورياً كان أم أدبياً أم مسرحياً) عائقاً طبيعياً يُولّد خصائص أخرى أو ما يشبهها بنيوياً. فالرسم؛ فان إيك (Van Eyck)، وماغريت (Magritte)، والرواية؛ سرفانتس (Cervantes)، وديدرو، وستيرن (Sterne)، والرواية الحديثة والمسرح؛ روترو، وكورناي، وماريفو، وبيرانديلّو... هؤلاء الكتّاب يعرفون تماماً هذه الممارسة. ويمكن أن يكون لانعكاس العمل الخارجي في العائق الداخلي صورة مشابهة، معكوسة أو مزدوجة أو تقريبية. إن التورّط يخصّ «كل مرآة عاكسة لمجمل الحكاية باستعادة نسخها استعادة مخادعة» وكل شكل يُقيم علاقة تشابه مع الأثر الذي يحتويه (Dällenbach, 1977: 71, 18). إن التورّط المسرحي يتميّز بازدواجية بنيوية - محورّية، «أي بتواصل ضيّق بين محتوى المسرحية الساحرة ومحتوى المسرحية المسحورة» (Forestier, 1981: 13).

2- المسرح ضمن المسرح، إنه الشكل الدرامي الأكثر رواجاً لعملية التورّط. فالجزء الداخلي من المسرحية يعيد منظومة اللعبة المسرحية. فالعلاقة بين الهيكيليتين، تكون علاقة مشابهة أو محاكاة. فالإخراج المعاصر يلجأ إلى التورّط، بهدف تقييم أو تأطير العرض: أداء الدمى المتحركة، التي تقلّد فعل المسرحية، وممثلة لمسرح العالم. ففي فاوست لغوتِه، أو في التوهم الهازل عند كورناي، المشهد مؤطّر في سياق الهدف المعلن والملخّص للحكاية: أداء الممثل، لاعباً دور ممثلٍ، يلعب دوره... إلخ. إعادة استعمال الكلمات أو المشاهد المختصرة، والحدث الرئيسي، ومشهد موضوع على خشبة المسرح محولاً ينقلك إلى الوهم وإلى فبركة الحدث (Hamlet, *La Mouette*).

3- حاولت بعض النصوص المعاصرة اللجوء إلى أسلوب التورّط من خلال الكتابة الخاصة، وجعل إشكاليتها الإبداعية وبنائها القائم مركزاً لاهتماماتها وشكلها التعبيري، هاندكي، وبينجيه، وساروت.

4- يعتبر تمثيل التمثيل لذاته، (الذي نسميه أيضاً المرجعية الذاتية، عندما يرتدّ النص إلى نفسه، لا إلى العالم) حالةً خاصة من التورّط. إنه أحد المؤثرات المرآتية التي لأجلها يَستشهِد ويُستشهد به، ويقحم نفسه في الحركة (Derrida, *La dissémination*, p. 351)؛ إذن هي حالة



تفاعل ما بين النصوص، محالة إلى النص عينه، فالتمثيل الذاتي غالباً ما يحمل على عرض مزدوج، الأمر الذي يُذكّرنا بالشكل المعروف جيداً للمسرح ضمن المسرح.

فانعكاسية الذات في المسرح تعبّر عن نفسها بمستويات تختلف عن المستوى النصّي. لذا يمكن للسينوغرافيا إظهار نفسها كعنصر ملائم في مرآة، مضيفة مشهداً إلى المشهد *Bérénice* (Hamlet de Mesguich; de Vitez)، فالممثل عندما ينقل طريقته في الأداء فهو يُري أداءه الخاص، أو يكرر طريقة أداء شريكه ويؤسس بسهولة لإيجاد فواصل ترفيهية لا تُسند إلا إلى نفسها. وغالباً ما تكون هذه الانعكاسية للذات صورة ذات قيمة شعرية زهيدة، والتي، بحسب جاكوبسون (1963)، تميّز العلامة الجمالية.يصعب على المسرح، التحدث عن المسرح بعبارات مسرحية، أي غير أدبية ولغوية، ولكن مشهديّة ولعبية: حتى بيرانديلّو، يُعتبر مُنظّراً ثرثاراً.

المسرح الذي يتناول موضوع المسرح، تماسف، استيهام.

Kowzan, 1976; *Texte*, no. 2, 1982; Pavis, 1985 *c*; Corvin *in* Scherer, 1986; Jung, 1994.

إخراج
MISE EN SCÈNE

بالإنجليزية: *Production, Staging,* *Direction*؛ بالألمانية: *Inszenierung, Regie*؛ بالإسبانية: *puesta en escena*.

إن مصطلح «إخراج» حديث العهد، إذ إنّ تاريخه يعود للنصف الثاني من القرن التاسع عشر. وأما استعمال الكلمة فيرجع إلى العام 1820 (Veinstein, 1955: 9). ففي ذلك العهد أصبح المخرج المسؤول «الرسمي» عن إدارة العرض وتنظيمه. في السابق، كان على القيّم، أو ما يسمى بالمدير التقني (Le régisseur)، أو أحياناً الممثل الرئيسي، أن يتولى مهام سكب العرض في قالب مُعدّ سلفاً. وكان الإخراج بمنزلة فن بدائي ينظّم تحركات الممثلين على الخشبة. وقد غلّب هذا المفهوم الفكرة أحياناً لدى الجمهور العريض الذي يعتبر بأن الإخراج لا يقوم إلّا بضبط تحركات الممثلين والإضاءة.

يفسّر برنارد دورت (Bernard Dort) عملية الإخراج بأنها ليست بتعقيد الوسائل التقنية، وبالوجود الضروري «المحرّك» «مركزي» فحسب إنما بتغييرات تحصل على مستوى الجمهور؛ فمنذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر لم يعد للمسرح جمهوره المتناغم والمعني بوضوح بشكل العرض الذي يقدم له. فمنذئذٍ لم يعد هناك أيّ توافق مُسبق حول أسلوب هذه العروض ومعناها بين المشاهدين ورجال المسرح (61 :1971).

1- وظائف الإخراج

أ- تحديدات الأدنى والأقصى

يقترح أ. فانشتاين (A. Veinstein) تحديدين للإخراج، بحسب وجهة نظر الجمهور العريض، وأيضاً من وجهة نظر المتخصّصين من خلال رؤية شاملة: إن عبارة «إخراج» تدلّ على مجمل وسائل الأداء المشهدي: الديكور، والإضاءة، والموسيقى وأداء الممثلين [...]. أما من خلال رؤية ضيّقة، فإن عبارة «إخراج» تدل على الفاعلية الكامنة في السياق، وفي زمان العرض ومكانه (7 :1955).

نترك جانباً الأسباب التاريخية لظهور الإخراج في نهاية القرن التاسع عشر من دون أن ننكر أهميتها. وسيكون من السهل تبيان الانقلاب التقني للخشبة بين 1880 و1900 في

ما يخص مكننة آلية للخشبة وتحسين الإضاءة الكهربائية. إلى ذلك تُضاف أزمة القصيدة (النص) الدرامية وكذلك انهيار الدراماتورجيا الكلاسيكية والحوار (Szondi, 1956).

ب- ضرورة شاملة

في نشأته، يؤكد الإخراج مفهوماً كلاسيكياً للمسرح نصاً وأداءً، كشكل متكامل ومتناغم يفوق ويشمل مجموع المواد أو الفنون المشهدية التي كانت تعتبر سابقاً عناصر أساسية. وينادي الإخراج بوجوب خضوع كل فن لمنظومة دلالية كاملة محسوبة ومتناغمة مع فكرة موحّدة ضرورية لكل عمل فني كريغ فضرورة القضية الشاملة تترافق، فور ظهور الإخراج، مع الرجوع إلى الضمير التاريخي للنصوص والعروض، ولسلسلة تحقيقات عملية متعاقبة للأثر نفسه. هذه التاريخية تتجلّى من خلال فرضها على النص لكي يستفيد من نصّ معرفي جديد: وخصوصاً من العلوم الإنسانية: «إن المعرفة عنصر أو جزء من بناء الإخراج» (Piemme, 1984: 67).

ج- التموضع في حيّز – تنظيم المساحة

يرتكز الإخراج على نقل الكتابة الدرامية للنص (نص كتابي و/ أو تعليمات مسرحية) إلى كتابة مشهدية. فالإخراج يحتفظ بالفضاء والمكان ما لم يستطع المؤلف المسرحي وضعه إلا في الزمن (Appia, 1954: 38). فالإخراج المسرحي هو، بشكل خاص وحقيقي، الجزء المسرحي من العرض (Ar-taud, 1964 b: 161, 162)، إنه بالنتيجة تحويل أو تحقيق، عبر الممثل والحيّز المسرحي، في مدةٍ محدّدة، يعيشها المشاهدون.

والفضاء المسرحي إذا شئنا موضوع بكلمات، بينما النص مُذاكر مدوّنٌ في الحيّز الحركي للممثل، في الجمل الحوارية المتداولة، ويبحث الممثل عن مسار ومواقف تتواصل بشكل أفضل مع ملاحظاته لطريقة التعامل مع الفضاء المسرحي. إن الحوارات في النص هي منذ الآن مبعثرة ومدوّنة في المكان والزمان ومتاحة للسمع والبصر: «إن عرض البيان الملفوظ للنص الدرامي يتطلب المشاهدة» كما كتب بدقة بول ريكور (Paul Ricoeur 1983: 63). فالحركة مثلاً منقولة منهجياً لكي تكون مقروءة (أكثر ممّا هي منظورة). إنها مؤسلبة، ومجرّدة، ومفككة، ومُرتبطة بذاكرتنا طوال فترة عرض النص، وموطدة بحسب بعض العلامات الثابتة بنقاط ارتكاز (تقطيع ثانوي* (sous- partition)).

د- توافق

إن مختلف مركّبات العرض، غالباً ما تعود إلى تدّخل عددٍ من المبدعين (المؤلف المسرحي، والموسيقي، ومهندس الديكور... إلخ) ويجمعهم وينسّق معهم المخرج، سواء بالحصول على مجموعة مندمجة (كما الحال في الأوبرا) أو بالمقابل على منهجية ونظام حيث يحفظ كل فنّ استقلاليته الذاتية بريخت. فمهمة المخرج تكمن في تقرير الرابط بين مختلف العناصر المسرحية، الأمر الذي يؤثّر حتماً في إنتاج المعنى الشامل. هذا العمل التنسيقي والمتناغم يجري لمسرح يظهر فعلاً، من خلال الشرح والتعليق على الحكاية التي تصبح مفهومة فكرياً، وهي تستعين بالخشبة المستعملة كحَيِّز للإنتاج المسرحي. ويفترض الإخراج تشكيل نظام عضوي بنيوي كامل، بحيث إن كل عنصر يندمج ويلتحق بالمجموعة فلا شيء يُترك للصدفة، إنما يملك وظيفة في النظام العام. إن كل عملية إخراج تُؤسّس لتماسك، ولكنه معرّض في كل لحظة للتفكك؛ وفي هذا الإطار نلاحظ نموذجية كوبو الذي يستعيد الكثير من التجارب المسرحية. «نقصد بالإخراج رسم

فعل درامي. إنه مجمل التحركات والمواقف وتناغم الشكل والأصوات ولحظات الصمت؛ **إنه شمولية العرض المشهدي المنبثق من فكرة وحيدة، تتصوره، وتنظّمه وتنسّقه. ويعمل المخرج على تقوية ذاك الرابط السري والمنظور بين الشخصيات. هذا الإحساس المتبادل، وهذه المراسلة السحرية للروابط الدرامية، وإن ترجمت مع أفضل الممثلين، فقد تفقد الجزء الأفضل من تعبيرها Copeau) (1974: 29-30.**

هـ- إبراز المعنى

لم يعد الإخراج يعتبر شراً لا بدّ منه، أي كعامل ضروري، حيث يمكن للنص الدرامي أن يحصل في النهاية وكأنه المكان ذاته لظهور معنى الأثر المسرحي. هكذا، بالنسبة إلى ستانيسلافسكي: أن تنفّذ عملية إخراج يعني أن تجعل المعنى العميق للنص الدرامي دليلاً مادياً. لذلك، سيتصرّف الإخراج بكل الوسائل المشهدية (الجهاز المسرحي، والإضاءة، والملابس... إلخ) والأدائية (أداء الممثل الجسدي والحركي). يتناول الإخراج أيضاً البيئة التي يشير إليها الممثلون من خلال تعبيرهم النفسي والحركي. إن كل إخراج هو ترجمة للنص (أو للنص المدوّن (script)) وهو شرح للنص ب «فعل»؛ وليس لنا وصول إلى المسرحية إلّا من طريق قراءة المخرج.

و- ثلاثة أسئلة حول ضبط الإخراج

لنفهم ما حققه أي إخراج جديد لنص واحد، فإننا نسعى إلى إنشاء العلاقة بين النصّ الدرامي ومضمونه البياني، طارحين ثلاثة أسئلة نظرية:

- ماذا تحقق من النص الدرامي في قراءة جديدة من خلال الإخراج؟ أي حركة تواصل نتجت من هذا التحقيق لهذا النص/ الشيء من ناحية المضمون الاجتماعي والعرض الجمالي؟ (مستعملين تعابير Mukařovský (1934): cf. Pavis, 1983 a)).

- أية توهمية، تعني أي إنتاج لحالة مستحيلة، انطلاقاً من النصّ ومن الخشبة، ينشأ بفضل تأثيرات الجهود المشتركة للنص والقارئ كما للخشبة والمشاهد؟ كيف يكون ضرورياً هذا التمازج بين شكلي التوهم النصي/ المشهدي للتوهمية المسرحية (Pavis 1985 d).

- أية معتقدية (idéologisation) تصيب النصّ الدرامي والعرض؟ **فالنصّ، سواء أكان درامياً أم مشهدياً، لا يُفهم إلا من خلال تفاعل** نصوصه، وخصوصاً تلك المتعلقة بالتشكلات الاستدلالية والأيديولوجية للعصر أو لمضامين النصوص. **وينبغي تصوّر علاقة النصّ الدرامي** الاستعراضي للمضمون الاجتماعي، يعني للنصوص الأخرى والخطابات المعبرة على أرض الواقع من قبل مجتمع ما. هذا الرابط الذي هو الأكثر هشاشة وتبدلاً، يُنتج النص من دون جهد لقراءات غير متناهية، وبالآتي لعمليات إخراج غير منتظرة انطلاقاً من نصّ واحد.

ز- حلّ خيالي

إن إيجاد ترابط بين وهمين: نصّي ومشهديّ، لا يقتصر على إنشاء دائرة تواصل بين العرض البياني، أي النّص الملفوظ من جهة، وإيضاح البيان من جهة ثانية كما بين غياب وحضور، إنه يواجه الأمكنة العدميّة التحديد والملتبسة النص والعرض. فهذه الأمكنة لا تتطابق بالضرورة مع النص والخشبة. وأحياناً، يمكن للعرض أن يجعل هذا المقطع من النص أو ذاك مبهماً، يعني أن يثير إشكالاً، أو بالعكس، انعداماً للمعنى، وأحيانا أخرى، بالمقابل، يكون العرض على شيء من التناقض أو عدم الوضوح من حيث النص.

وضع غشاوة من خلال المسرح على ما كان واضحاً في النص. عمليات كهذه، تحديد/

لا تحديد، هي في صلب الإخراج. ففي معظم الأحيان يكون الإخراج تفسيراً للنص ووسيطاً بين المتلقي الأول زمنياً، والمتلقي الآني. أحياناً، وبالمقابل يسبب «تعقيداً للنصّ»، وبشكل متعمد يحول دون أي نوع من التواصل بين المضامين الاجتماعية لعمليتي التلقي.

وفي بعض عمليات الإخراج (المستوحاة مثلاً من تحليل درامي بريختي)، ينبغي إثبات كيف أن النصّ الدرامي كان هو نفسه الحلّ الخيالي للتناقضات الأيديولوجية الحقيقية، تناقضات العصر الذي نشأ فيه الوهم. فالإخراج إذن له مهمة جعل التناقض النصّي خيالياً وتمثيلياً. أما عمليات الإخراج فهي منهمكة باكتشاف نصّ فرعي من النوع الستانيسلافسكي، بحيث يعتبر النص مترافقاً مع نص متوازٍ يكون بالفعل معلناً من خلال الشخصيات.

ح- خطاب ساخر

مهما كان هناك من محاولات لإظهار التناقض في الحكاية، أو الحقيقة العميقة للنص، من خلال إظهار نصّ رديف، فإن الإخراج هو دائماً قراءة موازية وحيادية للنص؛ فهو بالمعنى الاشتقاقي تقليدي ساخر. ولكن لا التناقض ولا النص الرديف غير المدرك هما في الحقيقة في موازاة النص (كما هو حال «النص التقعيدي») (Métatexte)، متموضعان في حالة تصادم وتشابك بين القراءتين، داخل العملية المتممة والتوهمية والعلاقة بالأيديولوجيا: كالمحاكاة الساخرة التي لا نستطيع فصلها عن الغرض المسخَّر.

ط- إدارة الممثل

عملياً، يمرّ الإخراج بمرحلة إدارة الممثلين. فالمخرج هو الذي يرشد الممثلين ويشرح الرؤية المطلوب تنفيذها، وهم يعملون انطلاقاً من هذه الرؤية، فيصحّحونها بالتعاون مع ممثلين آخرين. ويتأكدون من أن تفاصيل الحركة والنبرة والإيقاع متلائمة جداً مع مجمل توجهات الإخراج. ويقوم الممثلون خلال التمارين بتجارب ومحاولات مختلفة وعديدة لإنتاج عرض يتلاءم مع البيان الملفوظ. فيحتلوّن ويشغلون شيئاً فشيئاً الحيّز وفق خطة محددة، ضابطين أنفسهم، كما الآخرين، على وقع مجموعة الأنظمة المشهدية: «هنا تكمن إدارة الممثل التي تؤهلك لكي تبدو حركاتك التي تنفذها على المسرح ضرورية وحتمية وليست فقط «مجرد أفعال» بل هي مقرونة بالإحساس وحسن التنظيم». (C. Ferran in: *Théâtre/ Public*, no. 64-65, 1985, p. 60). «إنّ إدارة كهذه، تفترض أن تكون الإشارات المنتجة من قبل الممثل صادرة بوضوح، مع العلامات الملائمة للخطاب الشامل للإخراج الذي يؤديه الممثلون بعضهم مع بعض، وأن تكون مسموعة ومقروءة». فالاعتناء بالنبرة والإيقاع غالباً ما يكون مستحباً وملائماً لما يسميه الألمان (la sprachregie) (إخراج اللغة).

ليس الإخراج بالضرورة، كما درجت العادة، ممارسة سلطوية من قبل المخرج الذي يعرّي المؤلفين، ويستبدّ بالممثلين وكأنهم دمى متحركة. حاول بريخت عبثاً تذكيرنا بأن المخرج لا يتسلّل إلى المسرح مع «فكرته» أو مع «رؤيته» ومع «تصميم جاهز للتحركات والديكورات». بل إن رغبته هي «تحقيق» فكرة تقضي باستنهاض وبتنظيم الناحية الإنتاجية للممثلين (موسيقيين، ورسامين... إلخ) فبالنسبة إلى المخرج، التكرار لا يؤمِّن بالضرورة الوصول إلى فهم ما يدور في رأسه، إنَّما وضع الأفكار قيد الاختبار (1972: 405).

ك- إرشاد - تعليمة

في اللغة الخاصة التي يتداولها الممثلون

فيما بينهم يقال بأنّ المخرج هو الذي يصدر الإرشادات للممثلين. فكل الصعوبة هي إصدار وتلقّيها التعليمات بالإشارة، بل قل بنصف كلمة: «إنه لمن الصعوبة بمكان أن تستوعب أو تفهم تعليمة بشكل حسن، مثلما هو صعب على المخرج إعطاؤها بوضوح. فهم الإشارة والفكرة من دون أن تصبح رهينة للحرف» (Dullin, 1946: 48). تلك نصيحة يتبعها غالبية المخرجين الذين يعتبرون أن التعليمات لا يجب أن تؤدي إلى التقليد: وجَّهَ وأرشدَ أو دلّ، لا يعني أملى، بل بالأحرى اقترح، وأعْلَمَ، وبَيَّنَ طريقاً ممكناً.

2- مشاكل الإخراج

أ- دور الإخراج

إن ظهور المخرج في تطوّر المسرح له دلالته، ويعني موقفاً جديداً حيال نصّ درامي. لوقت طويل، ظهر النص وكأنه المكان المغلق لتفسير واحد ممكن. كان يفترض كشفه (وتشهد على ذلك قاعدة Ledoux والتي أوصت المخرج المنكبّ على النصّ أن «يَخدم ولا يُخدم»). اليوم، بعكس ذلك، فالنص يدعونا للبحث عن دلالاته المتعددة، بل حتى عن تناقضاته، إنه يُعير ويعرِّض نفسه لتفسيرات وتأويلات جديدة. وما ظهور الإخراج إلّا ليُبرهن بشكل أوسع على أن الفن المسرحي من الآن وصاعداً له حق الوجود كفنٍ مستقل. ولا يمكن البحث عن دلالاته في شكله وفي البنية الدرماتورجية والمشهدية فحسب، بل في ما يحمل النص من معانٍ أيضاً. والمخرج ليس عنصراً طارئاً على النص الدرامي: «إنه يتجاوز (أو هو أبعد من) إنشاء إطار أو تزويق نصّ». إنه العنصر الأساسي للعرض والوساطة الضرورية بين هذا العرض والنصّ: (نصّ وعرض يتكيّفان بالتبادل فيعبّران الواحد عن الآخر) (Dort 1971: 55-56).

ب- خطاب الإخراج

إن الكلمة الفصل هي للإخراج في النهاية. لأنه بالنسبة للعرض سيشكل «الكلمة الأخيرة». ليس هناك من خطاب عام ونهائي للمسرح على العرض أن يحققه، والبديل الذي ما زال له مكانته عند كبار المخرجين - «تأدية النص» أو «تأدية العرض» يحمل عطبه فيه منذ بدايته.

فلا يمكن تفضيل أحد التعبيرين بلا تدقيق، ولا يمكننا اليوم التفكير بشكل مطلق بأن النص هو مركز مرجعيٌّ وحتميّ لا يحتمل سوى عرض واحد، أو نص لا يكون له سوى عملية إخراج واحدة «حقيقية».

ج- مكان خطاب الإخراج

• إن التوجيهات المسرحية تتضمن تعليمات دقيقة جداً لتنفيذ العمل المسرحي، لكن ليس على الإخراج بالضرورة أن يتبعها بحذافيرها.

• إن النصّ نفسه غالباً ما يقترح، وبشكل مباشر، مسار الفعل ومكانه، ووضعية الشخصيّات... إلخ (تعليمات مكانية - زمنية). كل نص درامي، أيّاً يكن، لا يمكن إلا أن يحمل معه فكرة ملتبسة حول إمكانية عرضه، وعدم معرفة، ولو أولية أحياناً، بقوانين الخشبة المتبعة، وبمفهوم الحقيقة الممثلة، وبحساسية عصر يزخر بمشاكل الزمان والمكان.

• إن التوجيهات المسرحية والمقترحات المنبثقة من النص ليست مُلزِمة، كما أن التدخّل الشخصي للمخرج، وإن إلى حدّ معيّن هو قرار قاطع، أما مكان وشكل هذا التدخّل فهما ملتبسان جداً. حتى لو كان مدوّناً مسبقاً في دفتر الإخراج، فخطاب المخرج هو، وبصعوبة، غير قابل لفصله عن العرض؛ فهو يشكّل فيه صاحب القول الفصل، والمسؤول عن عملية

تنظيم تامة يندمج فيها الفعل والشخصيات. والإخراج أيضاً ليس مجرد إضافة إلى النصّ اللغوي وإلى المشهد العام، كما أنه لا يشكل بذاته إنجازاً منفصلاً؛ إنه منتشر في أنماط الأداء والسينوغرافيا والإيقاع... إلخ. ولا يحقّق ذاته من ناحية أخرى، وبحسب مفهومنا للإخراج، إلا **عندما يكون معترفاً به مشاركاً للجمهور، بمعنى** أنه يصبح أكثر من نصّ (ممسرح) إلى جانب النصّ الدرامي، فإن عملية تقعيد النص أو تنظيمه وفقاً لقواعد، هي عملية تنظيم من الداخل، في **تحقيق الإطار المشهدي، على أن يتضمن هذا التحقيق حلقة موصلة بطريقة ما بين الدّال والبيئة** الاجتماعية والمدلول من النصّ (Pavis, 1985 .e: 244 – 268)

• أبعد من العمل الواعي للمخرج، يجب فسْح المجال أمام فكرة قابلة للرؤية، أو لاواعية من المبدعين. وإذا كانت الفكرة القابلة للرؤية تقترب من عمليات إنتاج اللاواعية أكثر من الفكرة الشفوية كما يقترح فرويد، فإن المخرج أو السينوغراف يمكنه أن يلعب دور «الوسيط» بين اللغة الدرامية واللغة المشهدية، حينها ترتدّ الخشبة دائماً إلى «خشبة أخرى» (الحيّز الداخلي).

3– تصنيفية الإخراج

أ- إخراج الأعمال الكلاسيكية

التصنيف في إخراج الأعمال الكلاسيكية هو مغامرة، والتقسيم إلى فئات لا جدوى منه (Pavis, 1996 a). بعض فئات إخراج الكلاسيكيات لها أيضاً قيمة تبديلية – توليدية (mutatis-mutandis) وخصوصاً في ما يتعلّق بالنصوص المعاصرة. إنها تطرح كل المسائل الجمالية بحدّةٍ متنامية. وبما أنّ الأمر يتعلّق بنصوص قديمة تُستقبل بصعوبة اليوم من دون توضيحات، فعلى المخرج أن يكون إلى جانب تأويله أو شرحه أو تفسيره هو، أو أن يضع نفسه في التقليد المتداول للاجتهادات. هناك عدة حلول تعرض في ما خصّ عمله:

• **إعادة تشكيل آثارية** (Reconstitution arhéologique)

إنها ليست مجرد عملية إخراج، بل هي **إعادة تركيب وتجديد لمسرحية مستلهمين** بشغف عملية الإخراج الأصلية شرط أن تكون وثائق العصر متوافرة.

• **تبسيط** (Mise à plat)

رفض الخشبة وخياراتها المشهدية «المصلحة» قراءة تبسيطية للنص، من دون أخذ موقف حيال إنتاج المعنى وإضفاء الوهم (المخادع)، حيث لا نتعلّق إلّا بالنص، وحيث إن القراءة البصرية تكون مسهبة وطويلة. أحياناً يكون النص مكوِّناً كالمِشرط الذي يسمح بفتح أحشائنا (Grotowski, 1971:35).

• **تاريخانية** (Historicisation)

إن العملية التاريخانية هي أخذ في الحسبان التفاوت بين العصر الذي نتوهّم تمثيله، وتفاوت المراحل التاريخية بين الزمن الذي تكونت فيه وزماننا نحن. ثم إبراز هذا التفاوت والإشارة إلى الأسباب التاريخية في ثلاثة مستويات من القراءة. وهذا يعني: أرِّخ (historiciser)، وهذا الصنف في الإخراج يرمم، بشكل جليٍّ، المفترضات الأيديولوجيات المحتجبة، ولا يخشى الكشف عن آليات البناء الجمالي للنص ولتمثيله، وإن بلانشون، وفيلار، وستريهلر، وفورميغوني (Formigoni)، وفينسنت (Vin- cent) اعتنقوا كلهم هذا الأسلوب من الإخراج السوسيولوجي (Vitez, 1994: 147).

• **استرداد النص كمادة خام** (récupération du texte comme matériau brut)

هناك نصوص قديمة تستعمل في بعض الأحيان كمواد بسيطة لغاية جمالية أو أيديولوجية،

كالتحقيق البريختي، (التحديث والاقتباس وإعادة الكتابة) وإن استشهادات ومقتطفات من أعمال أخرى يمكنها أن توضح الغاية التأويلية من خلال النصوص (ميغيش، فيتيز).

• **إخراج المعاني الممكنة والمتعدّدة للنص (mise en scène des sens possibles et multiples du texte)**

إذا اجتمعت ممارسات ذات دلالات كريستيفا (Kristeva)، لتقديم النص الاستعراضي بهدف تحريك المشاهد وإدارتها من الجهة التي نريدها (A. Simon 1979: 42-56). هذه الممارسات تتأرجح بين تجريد وتجلٍّ ينمو على الخشبة.

• **تقطيع النص الأصلي (Mise en pièces du texte original)**

هو في الوقت عينه تهديم لتناسقه السطحي وكشف عن التناقضات الأيديولوجية.

انظر: Planchon et sa Mise en pièce (s) du Cid و son Arthur Adamov ou ses Folies bourgeoises.

• **أو عمليات الإخراج في مسرح الوحدة (!) (théâtre de l'unité)**

• **العودة إلى الميثة* (Retour au mythe)**

إن الإخراج غير مبالٍ بالدراماتورجيا العينية المتميّزة في النص، لتجريد النواة الميثولوجية الكامنة فيها (آرتو، غروتوفسكي، بروك وكاريار -adaptation du Mahabara ta).

ب- العودة إلى الكتابة

وسيلة ممكنة للتموضع في بعض أنواع الإخراج تقضي بمعاينة كيفية معالجة النص: «إذا نظرنا إليه من أية جهة كانت يطرحها المسرح تؤدي دائماً إلى السؤال الآتي: ماذا عن مصير النص على الخشبة؟ (Sallenave, 1988: 93) كل عقدٍ من الزمن يبدو أنه ابتكر رابطاً متصلاً به وبعلاقته بالنصوص والخشبة:

• ظهر اقتراح في سنوات الخمسينيات يقضي بقراءة (وباحترام) مسرحيات من التراث الوطني (فيلار).

• وفي سنوات السيتينيات أدخلت أيضاً مبدأ إعادة قراءة نقدية وتباعدية (بلانشون)،

وسنوات السبعينيات تفضل عدم القراءة وتهديم مختلف الأصوات والحوار (Bakhtine, 1978) للممارسات الدالة (Vitez).

• في الثمانينيات تسأل جمالية التلقي «ودور القارئ» (Eco, 1980)، تشمخ وتعرض قراءة فوقية لتغيّر في قواعد القراءة التي تمهر كل مراقبة لشكل التعليق الهامشي أو المبالغ فيه (مزغيش).

• في التسعينيات جدّدت القوى قدراتها الكتابية وظهرت كتابات مستقلة ذاتية ومنفتحة على عملية الإخراج، وهي ذات مستوى عالٍ من القراءات (تفرض نفسها لكل الوضعيات كولاس أو بي).

• وفي الألفية الثالثة، النصّ أو النص المبالغ فيه، سوف يعبر ربما من ذاكرة الإنسان إلى «الذاكرة الآلية» ومن الجسم إلى الافتراضية من دون أن يدرك أحد بأن لدينا هذا المزيج من الكتابة الوفيرة إلى القراءة الدافقة معاً.

استفتاء؛ بصري ونصّي.

Becq de Fouquières, 1884; Antoine, 1903; Appia, 1899, 1954, 1963; Rouché, 1910; Allevy, 1938; Baty, 1945; Moussinac, 1948; Blanchart, 1948; Veinstein, 1955; Jacquot et Veinstein, 1957; Dhomme, 1959; Pandolfi, 1961; Reinhardt, 1963; Artaud, 1964 a; Bablet, 1968; Touchard, 1968; Dullin, 1969; Dort, 1971, 1975, 1977 a, 1979; Girault,

1973; Sanders, 1974; Vitez, 1974, 1981; Pignarre, 1975; Bettetini, 1975; Wills, 1976; *Pratiques*, 1977; Benhamou, 1977, 1981; Ubersfeld, 1978 b; Strehler, 1980; Pavis, 1980 e, 1984 a, Hays, 1981; Jomaron, 1981, 1989; Braun, 1982; Brauneck, 1982; de Marinis, 1983; Banu, 1984; Javier, 1984; Piemme, 1984; Fischer-Lichte, 1985; Thomsen, 1985; Alcandre, 1986; Bradby et Williams, 1988; Sallenave, 1988; Jomaron, 1989; Lassalle, 1991; Régy, 1991; Abirached, 1992; Yaari, 1995.

إخراج مرتبط بمكان محدّد

MISE EN SCÈNE LIÉE À UN LIEU DONNÉ

بالإنجليزية: *site specific performance*؛ بالألمانية: *ortsgebundene Inszenierung*.

إنه إخراج وعرض مصمّم بحسب وظيفة المكان الموجود في الواقع (وبالآتي خارج المسارح القائمة). وجزء كبير من طابع متين: العمل يكمن في البحث عن مكان، غريب غالباً ومميّز وذو طابع تاريخي: مستودع، أو معمل، أو حي من الأحياء. وتدوين النص، كلاسيكياً كان أم حديثاً، في هذا المكان يضيف إضاءة تتلاءم مع الطابع التاريخي، ما يخلق نوعاً من العلاقة تربط بين الجمهور والنص كما بين المكان والكلام. هذا الإطار المتميّز يؤمّن وضعاً جديداً للتعبير، كما في Land art، يجعلنا نُعاود اكتشاف الطبيعة، ما يمنح العرض بيئة مميّزة وغير مألوفة فنجعلها ساحرة ترخي بسحرها وقوتها!

هذه التقنية في الإخراج اختبرت كثيراً في القرن العشرين. لنذكر بالأخص: إيفرينوف (Evreinoff) وإعادة تجهيزه لقصر الشتاء وكذلك فعل كوبو في Beaune وFlorence، و«مسرح الشمس» في التغييرات التي كانت تدخلها إلى مسرحها (في مبنى قديم في منطقة فانسين كان يُصنّع الخرطوش: la cartouch-erie) بحسب متطلبات كل ابتكار جديد، le royal de luxe، La Fura dels Baus et Brith Gof التي تخصّصت في تبديل وجهة استعمال الأمكنة والإخراج بحسب إمكانات التخيل).

النموذج (العرض)

MODÈLE (REPRÉSENTATION...)

(ترجمة عن الألمانية Modellbuch أو *Modellaufführung*)؛

بالإنجليزية: *Model*؛ بالألمانية: *Modell*؛ بالإسبانية: *modelo (representacion)*.

العرض «النموذج» للـ Modellbuch البريختي ليس فيه شيء من الطراز المثالي يستحق التقليد، وتصميم مصغّر عن الإخراج، وملفّ مؤلف من صور فوتوغرافية وتعليمات الأداء وتحاليل دراماتورجية وتميّز للشخصيات. إنها تثبّت مراحل إعداد العرض، وتحجّم صعوبات النص وتقترح إطاراً عاماً للأداء. في رأي بريخت الذي بدأ في berliner ensemble هذه النماذج من العروض جاءت مثلاً وقاعدة للمخرجين المستقبليين، وذلك من دون أن تستخدم كما هي في عمليات الإخراج. وتبعاً لروحية الـ Modellbuch نفسها، فإن أشكال طرق الإبداع المسرحي (CNRS) تعاود تشكيل العروض مُقترحة تحاليلها الدراماتورجية ومزودةً غنىً وثائقياً.

اقتباس، توصيف.

Theatrerarbeit (1952), 1961; Pavis, 1981 b, 1996.

المونودراما

MONODRAME

بالإنجليزية: *Monodrama*؛ بالألمانية: *Monodrama*؛ بالإسبانية: *mono drama*.

1- في المعنى العامي، إنها مسرحية يؤديها ممثل فرد، (بإمكانه تأدية عدة أدوار). وتركّز المسرحية على وجه شخص واحد تتقصّى حوافزه الحميمة، الذاتية أو الغنائية. والمسرحية ذات الشخصية المنفردة أصبحت متداولة في نهاية القرن الثامن عشر (Pygmalion de Rousseau) وفي مطلع القرن العشرين ، وخصوصاً مع التعبيرّية.

2- وقد أصبحت المونودراما في مطلع القرن العشرين نوعاً يسعى لتسخير كل شيء في خدمة رؤية وحيدة لشخصية، حتى داخل مسرحية متعددة الشخصيات. هكذا دعى ستانيسلافسكي وكريغ لإخراج هاملت، وقد اقترح عليه إفهام الجمهور بأنه ينظر إلى المسرحية بعينيّ هاملت وبأن الملك والملكة والبلاط ليسوا ظاهرين كما هم في الحقيقة إنما كما يظهرون لهاملت (cité in: D. Bablet, E. G. Craig, 1962, p. 175).

بالنسبة إلى إيفرينوف، في مقدمته للمونودراما (1909) وفي مونودرامية كواليس النفس (les coulisses de l'âme)، إنه «نوع من العرض الدرامي الذي يبدو العالم فيه يحيط بالشخصية ويبدو كما تُدركه الشخصية في كل لحظة من وجودها على المسرح». ومن خلال هذا العالم المحيط، فإن الجمهور هو الذي يُفترض فيه أن يصبح شريكاً في المسرحية.

3- نمط من المونودراما حيث كل شيء متعلّق بعرض فسحة داخلية وهو مُشكل بالدراما الدماغية، بحسب تعبير موريس بوبورغ (Maurice Beaubourg) فإنّ الصورة (*L'image*) (1894) «هي مسرحية حيث إن فائدة الإنسان، وكل فعل، أو انفعال فيها مصدره أزمة عقلية».

4- إن الإخراج المعاصر يستلهم غالباً من وجهة النظر هذه عن الحقيقة والدراما ليُعطي صورة نابعة من داخل الشخصية لتكون أفعالها مرئية في (*Concert à la Carte de* F. X. *Kroetz*, 1972) حيث توجد في مخيلته أو بحسب (*Orlando* d'après V. Woolf mis en scène par R. Wilson, 1989, 1993).

Evreinoff, 1930; Danan, 1995.

المونولوج

MONOLOGUE

من اليونانية: (*monologos*, discours d'une seule personne)؛

بالإنجليزية: *monologue, soliloquy*؛ بالألمانية: *Monolog*؛ بالإسبانية: monólogo.

إن المونولوج هو خطاب يوجهه الممثل إلى ذاته. وهناك أيضاً تعبير مناجاة النفس (Soliloque).

ويتميّز المونولوج عن الحوار بغياب تبادل الكلام وبطول الخطبة المسهبة والممكن فصلها عن البيئة الصدامية والحوارية. وتبقى البيئة نفسها من البداية إلى النهاية، وتغيرات وجهة اللغة (الخاصة بالحوار) وقواعدها، وهي محدّدة بطريقة تؤمّن وحدة موضوع عرض البيان الملفوظ.

1- عدم احتمال حصول المونولوج

يبدو عدم حصول المونولوج وكأنه ضد الشكل الدرامي، وغالباً ما نعتقد بأنه محكوم عليه أو مقلص لوظائف محددة جداً وضرورية. وننسب إليه، إضافة إلى ميزته السكونية، بل المملة، ميزة عدم احتمال الوقوع عنده، بحيث إنه غير مقبول من رجل منفرد التكلّم بصوت مرتفع. فكل عرْضٍ تؤديه شخصية منفردة تعهد بأحاسيسها لذاتها قد تبدو سخيفة ومخجلة ودائماً غير واقعية وغير محتملة الوقوع. وهكذا فإنَّ المسرح الواقعي أو الطبيعي لا يقبل المونولوج إلا عندما تحركه مواقف استثنائية (حلم، استرخاء، سُكر، إطالة غنائية). ويكشف المونولوج في الحالات الأخرى الاصطناعية المسرحية ومقومات الأداء. وفي بعض الحقبات غير المنشغلة بأداء طبيعيّ من العالم الذي يرتاح للمونولوج (شيكسبير، الـ ستورم أوند درانغ، والدرامية الرومنسية أو الرمزية) ومع «المسرح الحميم (le théâtre intime)» (ستريندبرغ) وأيضاً عند موسّيه، وماترلينك يصبح المونولوج نموذجاً للكتابة القريبة من الشعر الغنائي.

2- الخطوط الحوارية في المونولوج

لا يوجد حوار طبيعي بقدر كافٍ يمحو كل أثر لمؤلفه؛ كما وأن للمونولوج ميلاً للكشف عن بعض السمات والخطوط الحوارية. إنّها بالأخص حالة البطل وهو يُقيّم موقفه وتوجّهه إلى محاور وهميّ (هاملت وماكبث (Macbeth)) أو لعرض مناظرة واعية حول المعتقد. وبحسب بنفينيست (Benveniste)، فإن المونولوج هو حوار داخلي مُصاغ «بلغة داخلية» بين «أنا» المتحدّث، «وأنا» السامع. وأحياناً، «أنا» المتحدّث يتكلّم بمفرده، والأنا الصاغية تبقى مع ذلك حاضرة وحضورها ضروري وكافٍ لتقديم عرض بيان دلالي لـ «أنا» المتحدّث. وأحياناً أخرى تتدخل الأنا الصاغية جرّاء اعتراض، أو سؤال أو شك أو إهانة (1974: 85-86).

3- نموذجية المونولوجات

أ- بحسب الوظيفة الدراماتورجية للمونولوج

• **المونولوج التقني (حكاية (récit))**

إنّه عرض لشخصية منفردة عن أحداث ماضية أو لا يمكن تقديمها مباشرة.

• **المونولوج الوجداني/ الغنائي**

لحظة من التفكير والانفعال لشخصية تستسلم لبوح الأسرار

• **الحوار المونولوجي للتفكير والتقرير**

تعرض الشخصية نفسها لنفسها، عندما توضع أمام خيار دقيق كل الدلائل والدلائل المضادة لسلوك ما (مأزق، تداول).

ب- بحسب الشكل الأدبي

• **حديث ذاتي** (aparté)

تكفي بعض الكلمات للدلالة إلى حالة فكر للشخصية

• **مقطع شعري** (stances)

شكل مقطور جداً قريب من موشّح غنائي أو أغنية عادية للموازنة بين السيئات والحسنات*.

إنه شكل مهيّأ جداً قريب من «البالاد» (ballade) الموشح الغنائي أو من أغنية .

• **جدلية التفكير** (dialectique du rai-sonnement)

إنّ الحجّة المنطقية مقدمة بطريقة منهجية، وفي تسلسل من المواجهات الدلالية والإيقاعية؛ مثلاً مقاطع شعرية مسهبة (les stances de corneille) للموازنة بين الحسنات والسيئات (Pavis, 1980 a).

• المونولوج الداخلي (monologue in-térieur ou / Stream of Consciousness).

إن السارد يقدم بشكل عشوائي، ومن دون قلق من المنطق أو الرقابة، بقايا الجمل، التي تمرّ في رأسه. والفوضى الانفعالية أو المعرفية للإدراك هي التأثير الأساسي المطلوب بوشنر، بيكيت (cf. Danan 1995).

• كلمة المؤلف، لائحة نجاح (Mot d'auteur, hit)، و أو تيوب موسيقي (Tube musical).

يتوجّه المؤلف مباشرة إلى الجمهور، من دون أن يمرّ بوهم الحكاية أو العالم الموسيقي، ليثير انتباهه أو يتحدّاه.

• الحوار المنفرد (dialogue solitaire)

إن حوار البطل مع الألوهية، جدار ظاهري التناقض، يتحدّث فيه واحد من المتكلمين ليخاطب الآخر والذي لا يجيب عليه أبداً، فلا يمكنك التأكد من أنه يسمع (Goldmann: *Racine*, p. 26).

• مسرحية مثل المونولوج (pièce comme monologue)

مع شخصية واحدة (la sagouine/ d'A. Maillet) أو مشكّلة من سلسلة مداخلات طويلة لـ ف. مينيانا.

(*Inventaires* de Ph. Minyana, *Le faiseur de théâtre* de Th. Bernhard; *vous qui habitez le temps* de V. Novarina).

4- هيكلية المونولوج العميقة (structure profonde du monologue)

إن كل خطاب يميل إلى إقامة علاقة تواصل بين المتحدث والمرسل إليه الرسالة: إنه الحوار الذي يتهيأ بطريقة أفضل لهذا التبادل. فالمونولوج لا ينتظر جواباً من متحدّث ليقيم علاقة مباشرة بين المتحدث والـ «هو» (le "il") انعكاسٍ من العالم الذي يتكلم عنه. ولكونه انعكاساً للشكل التعجبي (Todorov, 1967: 277)، فإن المونولوج يتّصل مباشرة مع كامل شرائح المجتمع: وفي المسرح تبدو الخشبة كشريك استدلالي لمؤدي المونولوج، وهذا الأخير في النهاية، يتوجّه مباشرة إلى المشاهد - «السامع»؛ وهذا التواصل المباشر شكّل القوة وفي الوقت نفسه غير محتمل الوقوع وضعف المونولوج.

5- دراماتورجيا الخطاب (dramaturgie du discours)

ما يهّم الدراماتورجيا البريختية خاصة تلك الـ «ما بعد البريختيَّة» هو مجمل خطابات «المسرحية» لا المدارك المنعزلة للشخصيات المنفردة المتشخصنة. وإذا كان «المونولوج» يعود فيحتل بقوة الكتابة المعاصرة، دوراس، هاندكي، ب. ستراوس (B. Strauss)، هنري ميلّر، ب. م. كولتس (B. M. Koltés)، فذلك لأن المونولوج الداخلي، وأدب نظام الوعي (Stream of consciousness) كانا قد مرّا من هنا. وإن فكرة محادثة موضوعة بين شخصين يتذوقان فنجان القهوة، ويتكلّمان هنا باتزان عن العالم هي من الآن فصاعداً مغلوطة تاريخياً، لا بل عبثيّة. ومن خلال النصوص المعاصرة، فالنص بشموليته موجّه أو بالأحرى مرميٌّ في وجه الجمهور (هاندكي، برنهارد). ولن يكون الحوار ممكناً إلّا بين النص الشامل الكامل والمشاهد. وهذه الكتابة تتميَّز «بتهديم» الدراماتورجيا الحواريّة واعتبارها قفزة انتحارية عبر مناجاة النفس، وإذا تكلّمت شخصيات هذا المسرح من دون حوارات فهذا ليس مظهراً. وسيكون من الأصح القول إنهم «حكوا» بلسان مبدعهم أو «أن الجمهور أعارهم صوته الداخلي» (Wirth, 1981: 11)

(14 .et وفي دراماتورجية الخطاب تلك (Wirth, 1981))، ليس الخطاب «حديثاً» حوارياً ولا مونولوجياً إنما وحدة صلبة ومتناغمة، وفي الوقت عينه، مسحوقة. ومنه ومن بنيته يتعلّق التنظيم المشهدي كلّه، فهو لم يعد الرمز اللغوي المدوّن **في الصورة واللغة المشهدية، إنما المنظّم «لكلية المسرحة»**، وبحسب ما جاء على لسان هاندكي: «إن وجه الخطاب **يحدّد** وجه الحركة».

Mukařovský, 1941; Szondi, 1956; 🕮 Klotz, 1969; von Matt *in* Keller, 1976; Sarrazac, 1989; *Alternatives théâtrales*, no. 45, 1994.

مونتاج – توليف
MONTAGE

بالإنجليزية: *Montage*؛ بالألمانية: *Montage*؛ بالإسبانية: *montaje*.

كلمة مصدرها من السينما، لكنّها متداول بها منذ الثلاثينيات (إيزنشتاين، بيسكاتور، بريخت) كشكل دراماتورجي حيث يتمّ توليف المشاهد واللقطات النصية المشهدية بتسلسل من اللحظات الذاتية المستقلة.

1- توليف (مونتاج) سينمائي

«اكتُشف» من قبل ممارسي السينما (غريفيث، إيزنشتاين، بودوفكين) وذلك بهدف تقطيع التصاميم أو المشاهد، أي اللقطات، التي تمَّ تصويرها بأجزاء صغيرة من الأفلام. فإذا ما التحم طرفاها الواحد بالآخر، تعطي الشكل النهائي للفيلم. والإيقاع والهيكلية السردية للفيلم تتعلّقان بشكل حثيث بعملية الطبع وبتجهيزاتها على طاولة التوليف (Marie, 1977).

2- التوليف (المونتاج) المسرحي

تبدو عملية كهذه لأول وهلة صعبة التحقيق على خشبة المسرح، كما تبدو الخشبة ذات إمكانية ضئيلة وقليلة الفاعلية كما الحال في السينما. لكن التوليف في المسرح ليس خاضعاً حرفياً للأسلوب السينمائي، بل هو عملية تقنيّة «ملحميّة» والسرد الذي يجد مبادرته عند دوس باسوس (Dos Passos)، ودوبلن (Döblin) أو جويس (Joyce) أو نشاهده مع بريخت وخاصة مع إيزنشتاين وتوليفاته للمؤثرات (1929) **لاعباً على المعنى المزدوج للكلمة. إن توليف المؤثّرات هو توليف بالأشكال** الاستعراضية الشعبية (cirque و -Music hall وfoire...)، ثم برابطات أو جمعيات **حرّة بين الدوافع البصرية (أو توليف فكري)** عبر «الصدمة» والنزاع لقطعتين متعارضتين الواحدة للأخرى (Eisenstein, 1976: 29).

أ- توليف (مونتاج) دراماتورجي

بدل تقديم فعل موحّد وثابت، أثر طبيعي، وعضوي، ومبني كجسم ينمو (Brecht, 1967, vol. 19: 314)، فإن الحكاية تجزأت إلى وحدات ذاتية الاستقلال، رافضة التوتر الدرامي واندماج الفعل بمشروع شامل، ولا يستفيد المؤلف المسرحي من دفع كل مشهد «لقذف» الحبكة وتقوية الوهم.

إن القطع والتباين يصبحان المبادئ البنيويّة الأساسية. فمختلف أنواع التوليف تتميّز بالتقطّع وبالإيقاع لتأخير النبرة بالتصادم والتماسف أو بالتجزئة. فالتوليف هو فن استرداد المواد القديمة؛ إذ لا شيء يُبتدع من العدم، أو من لا شيء، لكنه يُنظم مادة السرد بالسهر على تقطيعها الدال. هنا نرى كل الفرق الناتج من عملية اللصق* (le collage): فالتوليف أي المونتاج منظّم بموجب حركة واتجاه لإضفائهما على

الفعل، بينما اللصق يقتصر على تصادمات محدّدة منتظمة تنتج تأثيرات المعنى.

وكمثال عن التوليف الدرامي نذكر:

- التأليف في لوحات حيث كل صورة تشكّل مشهداً لا يتحوّل إلى مشهد آخر (شيكسبير، بوشنر، بريخت) للوقائع التاريخية أو للسيرة الذاتية لشخصية مسرحية حينما تعرضان كمراحل منفصلة لسيرة ما.

- سلسلة اسكتشات متتابعة أو نشرة معرض أو مغنّاة أو مسرحية غنائية.

- المسرح الوثائقي الذي يستقي مراجعه من المصادر الصحيحة وينظّمها بحسب فرضية مسوّغة ومبرهنة.

- المسرح اليومي يتقصّى الأمكنة المشتركة والجُملية في وسط معيّن.

- ويدرج المسرح أحياناً، كما في التوليف السينمائي مقتطفات مشاهد أو مقاطع متكررة تجعلها بديهيّة بفعل التجزئة المؤطّرة وبروزها، وذلك بتأثير التباين بينها: لازمة، ونغم موسيقي، وإضاءة تكفي لوضع المشهد في حركة تلعب دور المرافق البصري لدافع ثانٍ تمّ إخراجه.

ب- توليف (مونتاج) الشخصية

هو نتيجة دراماتورجية لعملية التجزئة. والشخصيّة ذاتها تأتي أيضاً نتيجة توليفيّة - تفكيكيّة، مثلاً فحوى موضوع رجل لرجل لبريخت (*Homme pour Homme* de Brecht). وكل خاصّية تكون مختارة بموجب فعل أو سلوك لتنميقة وتنتقل من وجه إلى آخر، بالالتحاق/ أو سحب تلك الخصائص المميزة، وإن تموضعها في الترسيمة العواملية يحدّد منطقياً تكوينها. أما بالنسبة إلى عملية تحضير الدور، عندما يستند إلى أسس ارتجالية أو أبحاث مصادر الكوميديا دل آرتي، كأعمال «مسرح الشمس» وكوميديا دل آرتي فهو أيضاً يقوم على توليف صور لسمات «الطبع» وللقطات الأداء (أو المشاهد الأدائية).

ج- توليف (مونتاج) الخشبة

الخشبة كلها هي لعبة بناء، وجيء بها كمثل من خارج المسرح يحوّل، من دون انقطاع، علامات الديكور. ونمرّ «بوضوح» من مشهد إلى آخر من دون صلة تحويل موضوعية أو تعليل للحكاية أو «خطاب» الشخصيات. والتوليف هذا ترك أثره الكبير في الكتابة الدرامية المعاصرة.

📖 *Change*, 1968; Eisenstein, 1976; Bablet, 1978; Danan, 1995.

الأخلاقيات

MORALITÉ

🔄 بالإنجليزية: Morality؛ بالألمانية: *Moralität*؛ بالإسبانية: *Moralidad*.

فن درامي يعود إلى القرون الوسطى (ابتداءً من سنة 1400) وهو من وحي دينيّ وذو مقصد ومغزى إرشادي أخلاقي، والشخصيات (من خمس إلى عشرين) هي تجريدات وتشخيصات مجازية لنزعة الشرّ والفضيلة. أما الحبكة فهي فارغة المعنى، لكنها دائماً محزنة أو مؤثرة ومحرّكة للعواطف. مسرح الأخلاقيات ينتمي في الوقت عينه إلى مسرح الفارْس ومسرح الأسرار. ويكون الفعل مجازياً يبيّن الحالة الإنسانية من خلال صراع مستمرّ بين الخير والشر؛ هنا تكمن الصفة التربوية المفيدة لمقومات «المسرحيات الأخلاقية». أما المواضيع فمستقاة من الكتب المقدسة (*l'Enfant prodigue*) أو من مواضيع معاصرة (*Le concile de Bâle* 1432)، أو مهنة، وبضائع، والوقت الذي يركض، والتبليغ الجيد، والتبليغ السيئ مترافقاً

مع عناصر الهرجة والمهرجين التي يؤدّيها ممثلون يلبسون ملابس مهرجين، وتخرج «البسيكاناكيا» بين الخطايا السبع الأساسية والفضائل والعيوب، بينما الرجل خاطئ أبدي، وهو مدعو إلى التوبة وإلى توسّل الشفقة الإلهية. وإن «مسار المناضل» الروحي مليء بالمكائد، لكن النعمة الإلهية تدعمه عند التجارب، إذ يمكن اعتباره شكلاً مسرحياً، لأن النص أدبي ما فيه الكفاية، وحيث المؤلف غالباً ما يكون معروفاً، وهو مقسّم إلى حوارات تحدّد الأفعال. وتعتبر مسرحيّة *Everyman*، المنشورة سنة 1509 من أقدم مسرحيات مسرح الأخلاق الصرف. وقد حصلت، حتى في أيامنا هذه، بعض المحاولات لاستعادة هذا النوع من المسرح؛ نذكر منها هوفمانستال، وإليوت، وييتس (Hofmannsthal, Eliot, Yeats et parodiquement Brecht: Les sept péchés capitaux) الخطايا السبع الأساسية.

أعجوبة أوتوسكرمونتال/ تمثيلية دينية (كانت تعرض في إسبانيا)، قناع.

Recueil de moralités in: *Moralités françaises*, 1980, W. Helmich, éd.

كلمة المؤلف

MOT D'AUTEUR

بالإنجليزية: *Authorial Intervention*؛ بالألمانية: *Einschreiten des Autors in die Handlung*؛ بالإسبانية: *dicho de autor*.

هي جزء من النص الدرامي، حيث نشعر بأنّه ليس ملفوظاً من الشخصيّة وفقاً لنفسيتها وللحالة، ولكنّه لسان حال المؤلف، بطريقة ما تدع كلمة الروح تمرّ في النص كمزاحٍ أو مثل أو حكمةٍ.

إن كلمة المؤلف هي شكل قوليّ استشهادي يقدم نفسه كما هو، حيث الهدف من ذلك هو المرور «فوق رأس» الشخصيات لإضفاء قيمة، عالية الدرجة، لموهبة أسلوب المؤلف المسرحي. وإن مسرح الأطروحة، ومسرح البولفار، كانا دائماً محطّ شراهة غمزات العين المتواطئة مع الجمهور والتي تدور بالأخص حول هذا النوع من التلميح. **وبفضل كلمات المؤلف هذه يقطع المؤلف** المسرحي التواصل بين شخصياته ويخون مقومات الخطاب الملقى تلقائياً من قبل الشخصيات.

الدافع

MOTIF

بالإنجليزية: *Motive, Motif*؛ بالألمانية: *Motiv*؛ بالإسبانية: *motiv*.

وحدة لا تتجزّأ من الحبكة التي تشكّل، بحسب توماشفسكي (1965)، وحدة ذاتيّة مستقلّة عن الفعل، ووحدة عاملة للحكاية، وموضوع رجعيّ. هذه الكلمة ليست من لغة في المسرح، ولكنّها غالباً ما تكون مستعملة من قبل النقّاد المسرحيين.

1- التحليل بالدوافع

إن تحليل السرد، وخصوصاً تحليل بروب (1929)، اتّجه بداية نحو أشكال مقولبة بسيطة، كما في القصة الشعبية، لقولبة عدد من الدوافع الرجعية، وتعريف دوائر العمل وتجديد النحو الخاص بها. ويبدو أنه من الصعوبة انتهاج الطريقة نفسها في ما يتعلّق بالأشكال المسرحية المركبة. وحدها، بعض الأنواع البسيطة والمرمّزة (الهرج، كوميديا دل آرتي، مسارح شعبية (farce, théâtres populaires) تسمح بإجراء جردة لدوافعها وتركيباتها اللغوية. على الرغم من ذلك، فإننا نلاحظ داخل المسرحية الواحدة بعض المواضيع الأساسية، وأحياناً تكون تكرارية (leitmotiv)؛

هذه المواضيع تشكّل سلسلة شاعرية وسردية في آنٍ واحد (هكذا، مثلاً هو دافع **المسدسات** (*Hedda Gabler* d'Ibsen) **وبستان الكرز أو النورس**، لـ تشيخوف.

2- تيبولوجية/ نموذجيّة الدوافع

أ- بحسب نوعها

بالنسبة إلى المسرح، فالدوافع مألوفة أكثر، وخصوصاً عندما يكون هناك تنافس بين شخصين: النزاع، المعضلة والصراع ضد القدر، تناقض الحب والقوة... إلخ. أما العلاقة الأكثر ألفة لهذه الدوافع فهي ميزتها الحوارية: تنافس، وصراع، ومبادلة، والتباس (دوافع).

ب- بحسب حجمها

قد يكون دافع ما في وضع شراكة جِدّ ملتزمة، عند ظهور نموذج لشخصية (دافع البخيل والمبغض، مثلاً). على الرغم من ذلك فإنّ الدافع يتبع محتوى الموضوع لا الشخصيّة، أو المشهد السردي. وهو يأخذ أبعاداً مختلفة بدءاً بالدافع العام للأثر (الموضوع الأساسي الذي يلخّص فكرة المسرحية كما هو حال دافع الانتقام عند هاملت) حتى بلوغ الدافع الفردي لمشهد المسرحية أو الحوار. وبشكل عام، ينبغي علينا تحليل دافع ما بربطه بمجموعة من الدوافع الفردية لإضفاء قيمة على ترابطها الذي يشكل، وبحق، الحكاية أو الحبكة.

ج- بحسب اندماجها في العمل

- الدافع الدينامي: المشهد الذي يدفع بالفعل إلى الأمام.

- الدافع السكوني: (أو الثابت) مشهد يميّز الشخصية للفعل موقتاً.

- الدافع المؤخّر: والذي يمنع تحقيق مشروع، ويدبر بعض التوتر لما يتعلّق بالمأساة الكلاسيكية، فإنّ التأخير هو مرحلة ضرورية مثل حلول الكارثة: إنه يعني إضفاء بعض القلق والتوتر، وإعطاء الأبطال الفرصة الأخيرة لاتخاذ قرار نهائي أو التراجع أمام العائق.

- دافع العودة إلى الوراء* (flash–back) أو استباق حدث قادم.

- الدافع المركزي ودافع الإحاطة والتأطير* (cadre).

د- بحسب اندماجها بالحبكة

يميّز توماشفسكي (*in* Todorov, 1965) بين الدافع الحرّ والدافع الشريك أو المشترك. **فيمكن للأول أن يكون مسحوباً من دون ضرر كي يحصل الفهم، بينما الثاني لا يمكن تحييده** من دون إلحاق الضرر بتعاقب الأسباب **لمجريات الأحداث.**

هـ- بحسب تداخلها في منظومات متنوعة

- دافع خاص لأثر واحد.

- دافع أو موضوع مقلق يتملك بالمؤلف.

- دافع ممكن معاينته من خلال تقليد أدبي (موضوع **فاوست والإغواء**... إلخ).

- دافع أنثروبولوجي أو مقولب (arche-type) (متعلق بعلم الإنسان).

📖 Frenzel, 1963; Mauron, 1963; Propp, 1965; G. Durand, 1969; Trousson, 1981.

الدافع - الحافز

MOTIVATION

بالإنجليزية: *motivation*؛ بالألمانية: *Motivation*؛ بالإسبانية: *motivación*.

1- دوافع الشخصيات

إنّ العرض أو اقتراح الأسباب (النفسية والفكرية والماورائية) يدفعان بالشخصية إلى تبنّي سلوك معين.

فالدافع هو الجزء الضروري للطبع

المتميّز، وهو ينقل إلى المشاهدين ما ينتج آلية لدفع الحدث وأسباب نشاط الشخصيات التي غالباً ما تكون غامضة. وبحسب توماشفسكي (Tomachevski 1965: 282)، (الدافع) هو «التسويغ الحتمي لمنطق السرد والسابق لكل دافع خاص».

إنَّ موضوعيّة الدراما تشمل العرض الخارجي للأطباع ذات المزايا الفاعلة، وتُلزم المؤلف بأن يُظهر بواسطة الأقوال والأفعال، رؤية كل طبع من طباع الشخصية ومخططه، وأن يجعل أعمالها مقبولة، ويعطي، على الأقل ظاهرياً، فرصةً متساوية للجميع في الصراع العام. إنَّ تمييز الشخصيات يختلف بحسب نوع الدراماتورجيا: «عامة، وشاملة، وتقترب من الشكل الكلاسيكي؛ محددة على خلفيّة اجتماعية - اقتصادية بحسب المذهب الطبيعي. في بعض الأحيان يمنح الكاتب أبطاله طابعاً سرياً، تاركاً للجمهور أن يهتم باكتشاف نواياهم الحقيقية. إن إحدى مهام الممثل الأساسية، هي توضيح دوافع شخصيته وإيجاد وسائل العمل كما لو كان في موقفه (Stanislavski, 1963, 1966).

2- دافع الفعل

بالنسبة إلى الدراماتورجيا الكلاسيكيّة، ولأي شكل مسرحي يرتكز على عملية تقليد وإنتاج الوهم، يبدو الفعل ضرورياً ومنطقياً. والمصادفة، وما هو غير عقلاني أو منطقي يبدو ممنوعاً في البداية أو حين ظهوره، فوجوده يكون مفسراً ومسوّغاً بالشكل المناسب. ويتمكّن المشاهد من قبول تحولات الفعل والاعتراف بموضوعية وخصوصية عالمه، وهو يأخذ الخطوة المعاكسة لهذا المنطق، فالمسرح العبثي يضع في المتناول شخصيات تتفاعل بطريقة لا يتوقعها المشاهد العادي، وذلك من أجل أن يجعل هذا المشاهد يتنبه لما سيحدث، كما فعل بولينيوس في «هاملت» لوجود نظام في هذا الجنون.

كما يحمل الدافع أيضاً حلّ العقدة، نهاية لا تترك أي شك بحالة الأشياء وعلى المسار النهائي للنزاعات: في الدراماتورجيا الكلاسيكية، وفي كل نزاع وكل حدث، ويجب أن تكون مدفوعة. بعض المؤلفين المسرحيين سيرفضون التلاعب بالنتيجة، وإيصال الحكاية إلى نقطة ثابتة ونهائية وإعطاء سرّ الأفعال الجسدية.

الحركة
MOUVEMENT

🔄 بالإنجليزية: *Movement*؛ بالألمانية: *Bewegung*؛ بالإسبانية: *movimiento*.

إنها طريقة محايدة مشتركة الصيغة للدلالة على نشاط الممثل ومجمل تمارينه (صف/ حصة الحركة. وتزود الحركة أولى مقارباتها العامة وهي تشمل معظم الأسئلة حول مفهوم الجسم، والحركيّة، وأداء الممثّل حيث لا نعطي هنا إلا فكرة أولية.

1- دراسة الحركة

يرجع تحليل الحركة إلى نهاية القرن الأخير مع تجارب ماري (Marey) والتأريخ الصوري (Chronophotographie) لـ مويبريدج (Muybridge) ومع تصنيفات دلسارت (Delsarte) يسمح هذا التحليل بالفهم الجيّد لكيفية تنظيم دراسة أداء الممثل، وفي هذا المنحى تبدو الفئات التي تقترحها دراسة الحركة بارزة.

وبحسب لابان (Laban) فإنّه من الممكن لحركات الجسد أن تكون مقسّمة إلى: «خطوة، وحركة الأذرع والأيادي، وتعابير الوجه» (46 :1994). هذه المجموعات

الثلاث هي أحياناً مختارة ومجموعة وفق تمييزات أخرى وخصوصاً:

• **التحريضات أو الحركات الغرائزية التي تدفعنا إلى التصرّف (الفعل).**

ويمكن الحديث عند ستانيسلافسكي - رائد ومُطلق هذا المفهوم - عن تجاوز الصدمة عند الممثل، فيفتدي بحسب الفعل الكلي المفهوم والذي يرهن كل موارده وطاقاته النفسية - الجسدية أو بالجسم المهيأ للمثل والذي بحسب باربا «لا يدرس الفيزيولوجيا إنما إيجاد شبكة من الأسباب والدوافع وردّات فعل خارجية يتفاعل معها بأفعال جسدية» (1993: 55).

• **الوضعيات** (les postures)

تتميّز بطريقة التموضع على أرض الواقع تبعاً للوزن والجاذبية.

• **المواقف** (les attitudes)

وهي موصوفة بنتيجة الوضعيات العضوية الجسدية المجزأة وللوحدات المتفرقة.

• **التنقلات** (les déplacements)

تتطابق مع نسق إشغال الحيّز المسرحي وللمسار الموصوف والمحدّد من قبل الممثل أو الراقص.

• **المشي (على خشبة المسرح)** (la marche)

للمشي أهمية خاصة بالنسبة إلى معظم المخرجين في إدارة الممثل. وستانيسلافسكي وفاختانغوف ودوكرو يجعلون من المشي إحدى الطرق الأساسية لتدريب الممثل، لأنه «ليس من مبتدئ يعرف أن يمشي على الخشبة» (Dullin, 1946: 115) و«الحصول على دور للساقين» بحسب التعبير المهني يتطلب أحياناً أبحاثاً طويلة.

• **المشية أو (طريقة المشي عند الشخصيات المسرحية)** (La démarche)

بالتنفس، وطريقة المشي، لكن بما أنه لم يُعطَ للرجل قدرة الاعتناء بهذه العناصر الأربعة المختلفة والمتزامنة، ابحث عن تلك التي تقول إنّها تشكّل هدف التأملات الفلسفية وتزوّد الممثلين الإيمائيين بأرضية للتجارب لا تنتهي. وفي نظريته عن المشية كان بالزاك (Balzac) **يرى فيها، «فيزيونومية الجسد»** أي بالنظر، وبالصوت، هو الحقيقي والصحيح سيتعرّفون على الرجل بتفاصيله (Balzac, cité *in* Lecoq, 1987: 24) جعَل **من المِشيةِ برهة مضحكة عن محاضرته - الدالة. كل شيء يتحرك. وعن بحثه في** مختبره عن درس الحركة. وفي مسرح **الحركة س. هيجين** (C. Heggen) وي. مارك (Y. Marc) **ابتكرا عرضاً تحت عنوان انتبه** إلى المشي (Attention à la marche) يقارن فيه طرق المشي ويستنتج بأن «رسومات الممثل على الأرض تعبّر عن مرامي الشخصية» (cité *in* Aslan, 1993: 365).

• **الأفعال الجسدية لِـ لابان** (les actions corporelles de laban)

تحدد ماهيتها وفق الأسئلة الآتية:

أ- أي قسم من الجسم هو في حركة؟

ب- في أي اتجاه من الحيّز تتطور الحركة؟

ج- بأيه سرعة نتقدم الحركة؟

د- ما هي كمية الطاقة الفعلية المستعملة؟ (1994: 53).

• **الأفعال الجسدية لستانيسلافسكي** (les actions physiques de Stanislavski)

تُنفّذ هذه الأفعال من قبل الممثل تبعاً لمنطق الحركة ولغائية الفعل المسرحي.

2- علاقة الجسدي بالذهني (rapport du physique et du mental)

لا تكون دراسة الحركة مقنعة إلا إذا رافقت تأمل دواخل الشخص الذي ينفذ الحركة: قد تكون انفعالاً أو صورة أو حالة ذهنية أو مشاعر داخلية. إنها تلزم حركة الذهاب والإياب التي لا تتوقف بين الحركة والانفعال. إنّ النظريات المختلفة وتدريبات الممثل، ترمي إلى توضيح هذا الذهاب والإياب الذي يمكن له أن يصبح بحثاً عن الفارق (عن الازدواجية) أو على عكس ذلك، انصهاراً وعضوية بين الجسد والروح. وفي غالب الأحيان فإنّ المكان بين الحركة والانفعال مؤكد من قبل لابان: «إن كل جملة تابعة لحركة، أو هي تحويل لانفعال خفيف أو لحركة عضو من أعضاء الجسم تُظهر بعض ملامح حياتنا الداخلية (46 :1994) وقد استعمل تشيخوف كلمة حركة نفسية (أي بسيكولوجية) لتؤثر في جسد الممثل وعقله للتحريض على الانتقال من الحسن إلى الأحسن، كوجهين لعملة واحدة، وكان فلدنكرايس (Feldenkrais) قد جعل منها قاعدة لعمله: فكل انفعال بالنسبة إليه هو مشترك ومرتبط بغلاف الدماغ وبتكوين تصوري وهو موقف عضلي له القدرة نفسها على إعادة تكوين «الحالة الشاملة» وكذلك النشاط الحواسي، الإحيائي أو الخيالي. وعوضاً من أن يستسلم إلى تحاليل سحرية للحالة النفسية للشخصية، فمن الأفضل، كما يقدّر جوفيه البحث عن الإيقاع وتنفس النص والشخصية المسرحية، فإعادة التكوين لإحساس الشخصية شيئاً فشيئاً بطريقة قول النص.

وهكذا نفهم أن مهمة الممثل الإيمائي، والراقص أو الممثل تكون، كما يسمّيها جاك لوكوك (Jacques Lecoq) «إعادة الأداء بواسطة جسمنا». أي أننا نعيد أداء ما هو الحقيقي بجسدنا بحركة داعمة مستمرّة.

وسائل الإعلام المتعدّدة (مسرح...)
MULTIMÉDIA (Théâtre...)

إنّ العرض الذي يقوم على تعدد الوسائل الإعلامية لا يلجأ بالضرورة إلى وسائل سمعية - بصرية ليضاعف مصادر الإعلام، بل إنّه عرض يُدخل بعداً آخر يُعرّف عنه عادة بلقاء الممثل مع المشاهد.

وإنّ الوسائل المتداولة عبر تقنية العرض الصوري (slide) (أو أفلام أو فيديوهات)، والميكروفونات العالية الدقة (HF)، والغناء، والصور الرقمية، وشاشة آلية وسي. دي روم (CD ROM)... إلخ؛ كل هذا يمكنه تحت أية صيغة كانت المشاركة في حدث مسرحي سرعان ما يجد نفسه غارقاً في خضم عالم من التقنيات الجديدة. هل كل ذلك هو فنٌّ؟ على الأقل يجب أن تستعمل وسائل الإعلام هذه بحسب بعض معايير معينة: جمال شكليّ، ومصداقية التجربة، ومجانية الأداء، وتواصل موجّه إلى المشاهد.

ويأخذ التواصل في كل مرة أشكالاً غير منتظرة: فما من حوار، أدبي أو أفقي أو هرمي، إذ إن النص يتعالج وكأنه صخب أو موسيقى، كمادة قابلة للتحريك أكثر من كونه مصدراً أوليّاً للحواس. إنّ جسد الإنسان - الممثل هو تارة مسلوب بشكل مباشر، في المكان والزمان الحقيقيين، وطوراً مخفيّ خلف حُجب مختلفة، أو مُدرَكٌ كنتيجة من الوسائل الإعلامية الإلكترونية، وهكذا فإن علاقته تتغيّر باستمرار، جاعلة حتى هذين الشكلين المميزين: الحقيقي والافتراضي ذوات إشكالية، فنتجه إذن نحو «ممثّل توليفيّ - تركيبيّ مُنتَج من هنا وهناك وفق فنّ التقليد الذي يهدم الحدود بين الأصيل والمفبرك. وبهذا يُعاد التعريف عن دور المؤلف، والمشاهد والأبطال أكانوا منتجاً تركيبياً أم من «لحم ودم».

وقد حاول الراقصون منذ الستينيات في الولايات المتحدة، والفنانون البصريون إدخال الفنون الأكثر تقنية وتقدماً إلى العرض المباشر الحيّ كيج، ورانير (Rainer) وكان فريق الووستر (Wooster Group) قد تخصص في التفاعل بين التقنية السمعية - البصرية والممثلين النشيطين كما في **قصة السمك** (*Fish Story*, 1993) كذلك فإن ر. لوباج كان قد استعمل التحوّلات السينوغرافية والصورة المسجلة مباشرة، شبه ضبابية، لكنّها حاضرة وحيّة (*Les sept branches de la rivière Ota*, 1994; *Elseneur*, 1996)، محاوراً صورته المصوّرة، يسأل الممثل عن هوية الكائن الإنساني، يقترح الوساطة الإعلامية للفنون المشهدية والأشخاص.

Kostelanetz, 1968; Battcock, 1984; Couchot et Tramus, 1993; Norman, 1993; Carlson, 1996.

متاحف المسرح
MUSÉES DE THÉÂTRE

بالإنجليزية: *theatre Museum*؛ بالألمانية: *Theatermuseum*؛ بالإسبانية: *museo de teatro*.

على الرغم من التوجّه الحديث لإيجاد متاحف لكل شيء ولأي شيء، فإنّ المسرح لم يكن موضوع بحث في هذا المجال، أقله في فرنسا، حيث لا يوجد بعد متحف للمسرح. لكن المحفوظات والمجموعات البالغة الغنى في الواقع، لا يمكن أن تأخذ قيمتها تحت عنوان مماثل، لأن مكانها ليس حيث اللوازم المسرحية والنصوص الدراماتورجية وكتيبات البرامج والإعلانات وتصاميم السينوغرافيا والملابس، وغيرها من اللوازم، كملفات الصحف التي يمكن أن تعرض بشكل دائم أو موقت. وهكذا فإن المكتبة أو المحفوظات لن تصبح متحفاً إلّا عند موافقتها عرض محتوياتها لنظرنا النقدي الثاقب، لنكون مدعوّين إلى إيقاظ أحلامنا والتنزه في أمدائها، بدل التعفّن مثل طالبي المعرفة الضعفاء أو دفن أنفسنا كما تفعل فئران المكتبة.

فما الذي يمكننا تحديداً إظهاره عن المسرح؟ في العمق، تقريباً لا شيء، عدا إعطاء الذخائر (المواد) المثيرة للشفقة (نص الحوارات، والأزياء أو توابعها والأجزاء سينوغرافية والأصوات المسجلة لـ ن. فريز (voixthèque de N. Frize)). **وبقدر ما هي ذات طبيعة ميتة، فهي واهنة ومحبطة بالنسبة إلى فناني الأمس وإلى باحثي اليوم. فكيف نموضع وننظم إذن هذا اللاشيء؟ غالباً ما يكون ذلك بتراكم أخرس للطبقات المتراكمة على مدار** السنين حول حدث أصبح يصعب اكتناهه، وحول مجموعة من المحتويات والبراهين حول روعته الماضية، وشهادة على تكوينه واحتضانه، وعلى عملية إلغاء النص المبرمج وللبيئة حيث يتم العرض وعلى إحياء جثة مخمّرة لا يكون باستطاعتنا تصور حياتنا السابقة.

يتعيّن على الفن المتحفي إيجاد سينوغرافيا خاصة يضعها في تصرّف تاريخ المسرح: سينوغرافيا لا تكون حواراً مسرحياً بل لتبتدع شخصيتها الخاصة (وإلا أصبح المتحف مرآباً نعاود فيه تركيب عملية الإخراج) فنخرج الأغراض من العلب، لتجميل عرضها ذي الحدّين: نسهّل العرض ونحسّن التميز، لكننا نكون طرفاً في مضمون الأحاسيس وجمالية الغرض، ونعطيه غالباً أهمية أو دوراً لم يكن له. إنّ المتحف كمسرح للأغراض، يصبح بسرعة استعادة لإخراج جديد للوازم تتشابه من الماضي أو له صفة تربوية. (متحف بيرن (musée de Bern)) الأمر الذي في النتيجة هو إحدى أجمل الطرق للاحتفال بديمومتها.

أمّا الوصول إلى الوثائق والمستندات

وطريقة تصنيفها وتنظيمها وإضفاء قيمة على محتوياتها أو على حياديتها، فيدعو ويحرض على التفكير بالطرق المنهجية: من بين هؤلاء الباحثين، هناك الجامعون، وسابرو الأعماق، والمنمّقون المزخرفون، وعلماء في تقدير العيّنات والمشعوذون والباحثون عن رحيق الأفكار في كل مكان. ومن بين هؤلاء أيضاً الهاربون من أمام هذه المهمة الصعبة.

إن أجمل المتاحف المسرحية موجود في أوروبا الوسطى وأوروبا الشرقية مثل سويسرا وألمانيا والنمسا وبولونيا (مركز غروتوفسكي للدراسات في فروكلاف (WROCLAW) وفي الشيشان وهنغاريا (متحف جيزي باجور (Gizi Bajor)) متحف الممثلين في روسيا المكرّس لمؤلف أو لمخرج علي الأخص. ومكتبة الأرسنال ومنزل جان فيلار في أفينيون، والمركز الوطني للمسرح (SACD) ومتحف Kwok-ON، والمكتبة الوطنية في شارع ريشيليو. كل هذه المكتبات تحتوي على كنوز بإمكانها فسْح المجال بسهولة لإقامة معارض ومؤتمرات وندوات.

Veinstein, *Bibliothèques et musées des arts du spectacle dans le monde*, Paris, CNRS, 1984.

موسيقى المسرح
MUSIQUE DE SCÈNE

بالإنجليزية: *Incidental Music*؛ بالألمانية: *Bühnenmusik Begleitmusik*؛ بالإسبانية: *música incidental*.

موسيقى تستعمل عادة في عملية الإخراج. أكانت مؤلّفة خصيصاً للمسرحية أم مستعارة من مواد موجودة سابقاً، أكانت تشكّل عملاً ذاتياً مستقلاً أم لا وجود لها إلّا كمرجع في الإخراج. وأحياناً فإن المواد الموسيقية المؤلّفة (أو المبتكرة) أخذ أهمية كبرى حتى إنها تطغى على النصّ وتضعه في مرتبة ثانوية وتصبح شكلاً موسيقياً متكاملاً، أمثال الأوبرا، الفواصل الموسيقية، وموسيقى الافتتاحية والختام: مثلاً افتتاحية بيتهوفن (Beethoven) لمسرحية غوته، وموسيقى ماندلسون (Men-delssohn) لـ حلم ليلة صيف (*Le songe d'une nuit d'été*) لشيكسبير والمقطوعات السمفونية لـ غريغ (Grieg) لـ *Peer Gynt* لـ إبسن.

1- أحوال المرافقة الموسيقية

أ- موسيقى ناتجة ومحركة بالوهم: **شخصية تغني أو تعزف على آلة موسيقية.**

ب- موسيقى مُنتجة خارج العالم الدرامي (فاتحة أو خاتمة فصل مثلاً) كالافتتاحيات المدخلية والختامية الموسيقية كتلك التي وضعها موريس جار (Maurice Jarre) لفرقة المسرح الوطني الشعبي (TNP).

• مصدر غير مرئي: أوركسترا من الحفرة الخاصة، تسجيل بآلة لتسجيل الصوت وتنتج الموسيقى جواً وتصف بيئة ووسطاً وموقفاً وحالة نفسية، فتخلق جواً غنائياً شاعرياً تجرد الحوار والمسرح من واقعيتهما لتمنحهما دلالات ذات غنائية نغمية كانت أحياناً تؤلّف خصيصاً، لكن في غالب الأحيان كانت عبارة عن تسجيلات موسيقية جاهزة.

• مصدر مرئي: موسيقيّون على الخشبة، متخفّون أحياناً بملابس شخصيات (كالجوقة مثلاً)، ممثلون قادرون (للنقر أو) للعزف على آلة ولو للحظة. والإخراج والموسيقى/ لا يبحثان عن إضفاء الوهم على مصادرهما وإنتاجهما.

• موسيقى تشكّل جزءاً، ضعيفاً من وهم أكثر منه من حقيقة خارجية منمّقة. (هكذا الموسيقيون في عمليات الإخراج «ذات الأبعاد الشرقية» (مسرح الشمس (théâtre du soleil) وهذه هي حال التجارب الحالية في ج. أبرغيس (G. Aperghis)، وهـ. غوبلز

(H. Goebbles)، وكون (Kuhn)، وفريز حول المسرح الغنائي (أو «الموسيقي»). عناصر قولبة موسيقية ليست متناقضة ولكنها أقسام مندمجة في العمل المشهدي الشامل.

2- وظائف الموسيقى المسرحية

تصويرية وابتكارية وخلق جو ملائم للوضعية الدرامية. فالموسيقى تعكس وتقوّي هذا الجو. (حال الموسيقى المرافقة).

- هيكلية الإخراج: بينما النص والأداء غالباً ما يكونان مجزأين فالموسيقى تعيد وصل عناصرهما المبعثرة لتشكّل تكملة أو تتمة* (Continuum) إنّها تبرز أحياناً اللحظات القوية للإخراج.

- تأثير الـ (Contrepoint) كونتربوان، أي الموسيقى المرافقة والمتزامنة لنص في فيلم ما، كما الحال عند إيزنشتاين -Eisen) (stein، وبريخت، وك. ويل (K. Weill)، وديسو (Dessau) أو ريسنيه (Resnais). تعزّز الموسيقى أحياناً إبراز السخرية في لحظة من النص أو من الأداء (distanciation des songs bréchtiens*)، La veuve Begbickan wagon - bar d'homme pour homme.

- تأثير التعرّف: يكون المؤلّف قد أسّس لهيكلية (Leitmotiv) (اللازمة الموسيقية للتعرّف) (والتذكير) من ذلك ابتكار لحنٍ، أو لازمة، تدفع إلى انتظار سماع اللحن وتؤذِنُ بالتطوّر الموضوع أو الدرامي.

la veuve Bezbik a un vingt ans durant on y peut و fume couche et boire tout est permis au Drink - wogn.... De sin a pour ...... à couche

- تبديل شامل للنص: موسيقى شعبية من 1930 إلى 1980 لِـ "le bal" أو للرقص الممسرح.

- تقنية سينمائية للموسيقى من أجل جو ومجموعة مشاهد أو لقطات مع تبديلات متلازمة للحن.

وقد أخذت الموسيقى المسرحية أهمية كبرى في السنوات الأخيرة هذه، لدرجة أنها أصبحت البنية التي تنظم إيقاع العرض وفي عمليات الإخراج، نذكر ريتشارد الثاني (Richard II) أو ليلة الملوك (La nuit des rois) و l'indiade وكما في سيهانوك عروض مسرح الشمس، فإن الطبّالين يخلقون دينامية العرض أكثر مما يرافقون الممثلين.

📖 Appia, 1899; Craig, 1911.

موسيقى ومسرح
MUSIQUE (ET THÉÂTRE)

بالإنجليزية: *music (and theatre)*؛ بالألمانية: *Musik (und Theater)*؛ بالإسبانية: *música y teatro*.

واضعين جانباً مسألة موسيقى المسرح، الأوبرا أو المسرح الغنائي، سوف نتفحّص العلاقات المعقّدة والنزاعية التي تحدثها الموسيقى مع المسرح.

1- الاستعارة الموسيقية

غالباً ما يقارنُ الإخراج وكأنه تأليف في الفضاء والزمن/ في المكان والزمان أو بتقسيمة تضمّ مجموع المواد، أو بترجمة واجتهاد فردي من قبل الممثلين فالتنويط والتأليف الموسيقيين يزودان الترسيمة الموجهة في الأداء المسرحي، الأمر الذي يسمح للمشاهدين، كما للممثلين بالشعور بالوقت على المسرح كما يشعر الموسيقيون. «إن عرضاً منظماً بطريقة موسيقية ليس عرضاً نلعب فيه على آلات موسيقية أو نغنّي لخلق الخشبة، إنّه عرض مع تقسيمات إيقاعية

محددة دقيقة، عرض حيث الوقت يكون منظماً بصرامة» (Meyerhold, 1992, IV: 325).

2- تحالفات جديدة

إن علاقات بين الموسيقى والمسرح أخذت طريق التغيير: لم تعُد الواحدة بخدمة الأخرى حصرياً، وكل منهما يحتفظ باستقلالية ذاتية يستفيد منها أيضاً الشريك، ولم تعد الموسيقى تلك الخادمة (النادلة) البسيطة، والمرافقة في الحيّز المسرحي، ولم تعد مطلقاً كما كانت في الأوبرا الرومنسية ممّا يبتلع النص والمسرحة على السواء. وكما كانا مفصولين منذ أمدٍ بعيد (تاريخياً) ونظامياً (نظرياً) في بحثهما عن خصوصية، فإن الموسيقى والمسرح يتوافقان أكثر حالياً على تكاملهما. لذا نعاود اكتشاف موسيقية النصوص، وهي تُستحدث لعصريتها بلغة اليوم ومفاهيمه طِبق مسرحته لموسيقى ما (مثلاً المسرح الغنائي أبرغيس) تكون محسوسة في فضاء مسرحي يتلقّف المشاهد الموسيقية في الحيّز المسرحي ويدركها لتأخذ صدى آخر لما هي عليه في إطار صالة الحفلات الموسيقية (صالة حفلات الكونسير) ويجب مع ذلك إقامة إثبات، كيف أن المرئي والمسموع يعملان معاً. وهذا أصعب بكثير ممّا هو عليه في السينما حيث أُوجدت الوظائف منفصلة في النظرّية الحالية لموسيقى المسرح (ن. فريز) أو الأوبرا (Moindrot, 1993)، للإلحاح على اندماج الأحاسيس السمعية البصرية، اندماجاً عضوياً عقب تقسيم توجيهي، وتصفية لكل المواد من خلال وضع معالم البصر والاستماع (المرئي والمسموع): «المشاهد - السامع يكون مركباً (أو مؤلفاً)» (ن. فرايز).

وعلينا إذن، من الآن فصاعداً، أن يكون باستطاعتنا تحديد هذه التشكيلات انطلاقاً من مختلف مركبات العرض آخذين بالاعتبار أن يكون كل مركب قادراً على التداول وبأن:

- الموسيقى وحدها تخلق عوالم افتراضية، وأطروحات انفعالية لما تبقّى من المسرحية.

- الهندسة المعمارية تزود الدليل الحسي لمستوعب ويجب تعبئته.

- الأدب والنص الدراميان يزودان قالباً إيقاعياً قابلاً لتعديل طفيف بواسطة أداء الممثل، بينما الهيكلية الموسيقية هي ذات طواعية وليونة (من هنا حاجة الأوبرا إلى إقامة توافق بين المخرج المتساهل والمطواع من جهة، وقائد الأوركسترا الميّال إلى الصلابة من جهة أخرى).

وبين مركبّات إعادة التشكيل فإن كل عنصر يؤثر في العناصر الأخرى، بطريقة غير متوقعة أحياناً. وهكذا فالموسيقى تُضفي جواً انفعالياً يُنيرُ الحركة وأداء الممثل، وبالعكس، يمكن للحركة أو للرقص توسيع آفاق الموسيقى و «عندها يمكن للرقص أن يكشف كل ما تحمل الموسيقى من جو غامض وأخّاذ، ولها بالإضافة إلى ذلك الفضل كونها إنسانية وحسية. (بودلير) (Baudelaire, *La Fanfarlot*).

أسرار (مسرح)

MYSTÈRE

الكلمة مشتقة من اللاتيني ministeri-um، وظيفة، فعل، أو بحسب اشتقاق آخر، من اللاتينية ((mysterium) أي سر، وحقيقة سرية).

بالإنجليزي: *mystery play*؛ بالألمانية: *Mysterium, Mysterienspiel*؛ بالإسبانية: *misterio*.

إنها دراما دينية تعود إلى القرون الوسطى (من القرن الرابع عشر إلى القرن السادس

عشر) تظهر على المسرح مشاهد من الكتاب المقدّس في عهديه القديم والجديد أو من حياة القديسين، وهي تقدم من قبل الممثلين الهواة بمناسبة الأعياد الدينية (ممثلون إيمائيين، ومشعوذين خصوصاً). وتتم هذه المشاهد لإدارة موجّه وفي ديكورات متزامنة وتسمّى بال «مانسيون» وتستغرق «السرية» (أي مسرحية الدراما الدينية) هذه عدة أيام ويكون الراوي فيها، أي السارد، صلة الوصل بين المشاهد والأمكنة مع منظّم وموجّه اللعبة، وهو مأمور من قبل البلديات (نصاً وتوجهاً) وهو مؤدّى في كل أساليب التعبير وعبر لوحات أو مشاهد متتالية. ويتجمّع الممثلون ضمن جمعيات. وقد صدمت الكنيسة بتطور «الأسرار» وتحولها إلى نوع بورلسكي ومبتذل، لذا منعت سنة 1548 تقديم العروض ذات موضوع ديني لكن التقاليد ظلّت مستمرة في فرنسا وفي كل أوروبا (بما يسمّى بال "Auto-Sacra-mantales"). وفي إسبانيا، والبرتغال، وما يسمّى في إنجلترا بالـ «Miracle Plays» والـ LAUDI في إيطاليا، والـ Mysterienspiele في ألمانيا). كما أنَّ تأثيرها بدا جلياً في الدراماتورجيا الإليزابيثية مارلو، وشيكسبير، والإسبانية كالدورون.

وفي مسرحية **سر الآلام** (*Le Mystère de la Passion*) التي تروي حياة السيد المسيح، مزج الإضحاك بالأحاديث الدينية التيولوجية، وذلك بمسرحة كل المدينة بالتأثيرات الاستعراضية.

أوتوسكرمونتال/ تمثيلية دينية (كانت تعرض في إسبانيا)، أعجوبة، دراما لاهوتية.

Konigson, 1969, 1975; Rey-Flaud, 1973.

ميثة (حقيقة في قالب أسطوريّ)
MYTHOS

بالإنجليزية: *Mythos*؛ بالألمانية: *Mythos*؛ بالإسبانية: *mythos*.

بحسب فن الشعر لأرسطو، فإن الميثة (مترجمة غالباً ب «الحكاية» (plot) في اللغة الفرنسية وبـ (Plot) في الإنجليزية وبـ Han-dlung في الألمانية، وهي تجميع الأفعال (§1450 a) واختيار وضبط الأحداث المرّوية المسرودة.

وبالعودة إلى المصدر، فإن المتيوس أو السّر، هو المصدر الأدبي أو الفنيّ، وهو القصة الميثولوجية (الحكاية بالمعنى رقم 1) والذي يستمد منه الشعراء عناصر بناء التراجيديات (mythes)، فالميثولوجيّات هي من دون انقطاع متغيّرة ومركبة وهي تشكّل دوافع ومواضيع يستعملها المؤلفون المسرحيون اليونانيون في مسرحياتهم التراجيدية. وانطلاقاً من استعمال لمفهوم الميثوس فإن هذه الكلمة تعني أكثر فأكثر الهيكلية المنظمة للحدث للفعل (**الحكاية**، *La fable* بمعنييها 2 و3). ويتميّز الميثوس أولاً بالنظام الزمني للأحداث، والمدخل وقلب الموضوع (الصدر) والنهاية (1450b) وثانياً بالتنظيم المحسوس والمُدرك لوحدة متكاملة (1450b) وثالثاً بوحدة الفعل. وهكذا من تقليد بسيط لمصدر سابق، يرتقي الميثوس إلى صف وحدة الفعل، لنضبط العناصر المبعثرة بشكلها المغلق (الأرسطوطاليسية).

Mauron, 1963; Vernant, 1965; Szondi, 1972 a, Vernant et Vidal-Naquet, 1972, 1974; Ricoeur, 1983, 1984, 1985; Delmas, 1985; Schechner, 1985; Barba et Savarese, 1985.

N

الرّاوي – السّارد
NARRATEUR

بالإنجليزية: *Narrator*؛ بالألمانية: *Erzähler*؛ بالإسبانية: *narrador*.

بالمبدأ هو مُبعَدٌ عن المسرح الدرامي حيث المؤلف لا يتكلم أبداً باسمه، يعود الرّاوي ليظهر في بعض الأشكال المسرحية، وخاصة في المسرح الملحمي. وبعض التقاليد الشعبية (المسارح الأفريقية والشرقية) غالباً ما تستعين بالراوي، كوسيط بين الجمهور والشخصيات. وبإمكاننا أيضاً اعتبار المخرج يتصرّف أمام النصّ والخشبة كسارد، يختار وجهة نظر، ويقصّ حكاية، كما الـ «فاعل» من العرض البياني، والذي تكون بإمرته الألفاظ النصيّة والمشهدية كلها.

ولا يتدخّل الراوي في نص المسرحية باستثناء «التمهيد» أحياناً، «والخاتمة»، أو في الشروحات المشهدية عند الضرورة. فلا يمكن إذن وجود راوٍ إلا بشكل شخصية مكلّفة بإعلام الشخصيات الأخرى أو الجمهور، راوياً الأحداث ومعلقاً مباشرة عليها. والحالة الأكثر شيوعاً هي الشخصية – الراوي، كما هو الحال في الحكاية الكلاسيكية، ينقل ما لا يمكن عرضه أو إظهاره مباشرة على خشبة المسرح، لأسباب الملاءمة أو للمحتمل الوقوع. يوجد حكاية (وبالآتي راوٍ، لا شخصية فاعلة)، حالما لا تكونُ المعلومات الواردة غير مرتبطة فعلياً بالموقف المسرحي، وحالما لا يستدعي الخطاب العرض الذهني للمشاهد، وليس بالطبع للعرض المشهدي الحقيقي للحدث. فمن الصعوبة بمكان أحياناً وضع حدود بين الحكاية والفعل الدرامي، لأن عرض الراوي يبقى مرتبطاً بالخشبة مع اعتبار الحكاية دائماً شكلاً ممسرحاً.

1- في النظام الملحمي

أ- كاسر الوهم

بالقدر الذي يوجد فيه الوهم الدرامي في الأداء المعروض مباشرةً للجمهور، ومن دون وساطة المؤلف، الذي يجد نفسه منكسراً في المسرح الملحمي (بريخت)، تأخذ الشخصيات مكان المؤلّف وتلعب الدور المشابه لدور الراوي من تعليقات وملخصات وتحوّلات وأغانٍ وأصوات. إنها أيضاً أشكال نوعية للشخصية – الراوي. ويصبح من المستحيل تمييز ما هو تابع لدور الشخصية

(ويكون قابلاً للسرد) وما هو نقل مباشر لكلام المؤلف. ونمرّ بلا انقطاع من الخيال الداخلي إلى المسرحية (حيث يكون وجود الراوي مدفوعاً ومسوّغاً من الخيال) إلى كسر الوهم (أثناء التوجّه إلى الجمهور).

ب- المؤلف الرديف

شخصية واحدة أو مجموعة (خورس* (Choeur)) تنسحب من اللعبة وتخرج من العالم الخيالي، (أو تبتدع مستوى خيالياً آخر) وتعطي العرض تفسيراً واجتهاداً، مع إمكانية أن يكون ذلك موافقاً لرأي المؤلف. هذا هو حال الرواة عند بريخت وجيرودو وويلدر (Szondi, 1956, 1972 a).

ج- المخرج

يأخذ الراوي العرض على عاتقه؛ إنه سيّد الحفل، ومنظّم مواد القصة (كدور الشحاذ في مسرحية «حرب طروادة لن تقع» لـ جيرودو. الذي يستبق نهاية القصة. وفي سيرة م. فرايش الذاتية يعطي المعلّق حقّ الكلام للشخصيات، ويقترح هذا أو ذاك لحلّ مشاكلهم.

د- وسيط بين الحكاية والممثل

في العمل الجماعي، انطلاقاً من الروايات، أو الفرق العاملة انطلاقاً من الارتجالات، وقبل إعداد النصّ يشرح الممثل - الراوي كيف يفهم شخصيته، وما يقوده إلى قول ما يمكن قوله، وما لا يستطيع التعبير عنه... إلخ، ومن دون أي خوف من إدخال الرواة إلى المسرح، نضع على الخشبة نصوصاً سردية روائية غير «منتظرة» (شعر، رواية، ملاحظات من الصحافة... إلخ). فالإلحاح على وجود الراوي يفسّر غالباً، بإرادة اعتبار قول الممثل وموقفه الناقد تجاه ما يؤديه، ورغبته في أن يلعب ليلعب، على أمل ربما أن يجد مصداقية ضائعة.

☞ تحليل السرد الملحمي والدرامي، دراماتورجيا، سرد.

الروائية

NARRATION

بالإنجليزية: *Narration*؛ بالألمانية: *Erzählung*؛ بالإسبانية: *narración*.

1- بمعنى السرد: هي طريقة تروي مسار الأحداث عبر نظام، غالباً وما يكون لغوياً **بحسب تعاقب الحركات أو الصور المشهدية. وكما السرد، فإن الروائية تستعين بنظام أو أكثر** من الأنظمة المشهدية وتوجّه أفقياً المعنى بحسب تطوّر الأفعال لتقوده نحو هدف نهائي: **حلّ عقدة القصة والنزاعات، وإظهار الحكاية في مراحلها الزمنية مع احترام تعاقب الأفعال** والصور.

وبالتطابق مع تمييز بنفينيست (1966) وجينيت (1966) فإن الروائية هي أحياناً القصة المحكية، أي مجمل المحتوى المسرود، وحيناً آخر الخطاب أو السرد المروي (الخطاب الذي يروي الأحداث) فالقصة أو الحكاية هي ما سُرد؛ فالسرد هو الخطاب المروي، أما الروائية فهي الفعل الخيالي أو الحقيقي الذي ينتج مواد الرواية.

2- في الدراماتورجيا الكلاسيكية، وتحديداً في بعض المقاطع الطويلة المُسهبة، تلجأ الشخصيات إلى رواية الأحداث الماضية، كما عند كورناي في خطاب سينّا عن التآمر بطريقة روائية منمّقة.

3- الروائية والتوصيف غالباً ما يتعارضان، وخصوصاً في الأشكال الملحمية، وبحسب هدف موضوع خطابهما فإن «الروائية هي عرض لمجريات الأحداث، مثلما الوصف هو عرض للأشياء (مارمونتيل)» (Marmontel, 1787). أما في المسرح فيتمّ الوصف بالأحداث

المرئية، بينما الروائية تكون من خلال «فعل» مترابط مع دوافع الحكاية. هذه الروائية تلجأ إذن بالضرورة إلى عرضها المشهدي وإلى شكل حواري ينظّم الحكاية بحسب طُرُقها وتقنياتها. ونميّز الهيكليات السردية (بالعمق) والهيكليات الحوارية (المساحة). فالأولى ليست مرئيّة إلا كنظام نظري لأفعال تُقدّم من قِبل «عوامل فاعلة»* (actants) بمنطق شموليّ (Propp, 1965; Greimas, 1970, 1973). أما الثانية فهي تشكّل التموضع الفعلي للمونولوجات وللنصوص المسهبة كما للحوارات، ومجموع الممثلين المشتركين في الحكاية.

السارد، خطاب، تحليل الحكاية، تركيز، الراوي، سرد.

Savona, 1980, 1982.

طبيعي (عرضٌ)

NATURALISTE (REPRÉSENTATION)

بالإنجليزية: *Naturalistic Staging*؛ بالألمانية: *naturalistischer Aufführungsstil*؛ بالإسبانية: *naturalista (representación)*.

إن العرض الطبيعي يُعطى وكأنه الحقيقة نفسها لا مجرّد تنقلات فنّية على خشبة المسرح. ويُعرّف برنارد دورت العرض الطبيعي كتجربة أو محاولة لجعل الخشبة وسطاً متماسكاً وحسّياً، والذي - بماديته وتحديداته - يشمل المؤلف، الممثل الأداة أو الممثل - المبدع، ويعرض نفسه للمشاهد كالحقيقة نفسها (1984: 11).

1- المصدر

تاريخياً، الطبيعية حركة فنيّة طرحت في الثمانينيات موضوع إنتاج حقيقة شاملة غير مؤسْلبة أو مجمّلة. وهي تلحّ على النواحي المادية للوجود الإنساني. وبالآتي هي أسلوب أو تقنية تزعم إعادة إنتاج الحقيقة تصويرياً.

وينطلق المفهوم الطبيعي مزهواً بقيمته الإيجابية والعلمية، بينما نفكّر بتطبيق الطريقة العلميّة لمراقبة المجتمع كمداوٍ أو كعالم فيزيولوجي؛ ونحتجز هذا المجتمع في إطار تقريري لا يقبل الجدل. وبالفعل، على الرغم من كلمة السر التي تبنّاها إميل زولا لإظهار التأثير المضاعف للشخصيات في مجريات الأحداث، وتأثير هذه الأحداث في الشخصيات على المسرح، فإن العرض الطبيعي يلصق الإنسان في وسط بيئي لا يتغيّر.

إن المفهوم الطبيعي في المسرح هو نتيجة جمالية تطالب، باعتدال في القرن السابع عشر، وبإلحاح أكثر في القرن الثامن عشر (Diderot et le drame) بإنتاج الوهم. لكن هذا المفهوم الطبيعي لا يقتصر فقط على زولا، وإبسن، وبيك (Becque)، وستريندبرغ، وهوبتمان، وغورك. بل إنه يصبح أسلوباً أدائياً يميّز تياراً معاصراً (boulevard mélodrames télévisuels) وطريقة «طبيعية» لتصوّر مفهوم المسرح.

2 - الجمالية الطبيعية

نكتفي بثلاث خصائص من العرض المسرحي الطبيعي، علماً بأن، كمشاهد غير ساذج، من هذه الجمالية الساذجة، فإن الحقيقة هي أكثر تعقيداً من ذلك.

أ-الوسط/ البيئة

ينفّذ ويأخذ صورته الحقيقية بالديكورات الواقعية، وهي أكثر طبيعية من الطبيعة، ديكورات تلعب دور الأوصاف المتلازمة (زولا)، وهي غالباً ما تكون مكوّنة من مواد وأشياء حقيقية (أبواب حقيقية، ثيران مذبوحة على خشبة أنطوان). والإخراج الطبيعي أيضاً

يمكن أن يتكوّن من مجموعة من التفاصيل غير المنتظرة أو المتوقعة.

ب- اللغة

إن اللغة المستعملة من شأنها أن تعيد إنتاج المستويات المختلفة الأساليب واللهجات وطرق التكلّم الخاصة لكل الطبقات الاجتماعية من دون تعديل. وعندما يقول الممثل نصَّه بطريقة بسيكولوجية عالية الحساسية ومبالغ فيها، فإنه يحاول أن يوحي لنا بأن الكلمات والبنية الأدبية مُحاكاة من القماشة ذاتها التي حيكت بها نفسية الشخصية وأيديولوجيتها. ونجد أن الفاتورة الشعريّة أو الأدبيّة للنص الدرامي نفسها رخيصة ومُنكرة. فالجمالية البرجوازية للفن كتعبير نفساني، تسعى جاهدةً إلى تمويه كل العمل الدال للإخراج، وهو عمل لإنتاج المعنى، والخطابات، وآليات الخشبة غير الواعية.

ج- أداء الممثل

يهدف إلى الوهم، وذلك بتقويته انطباعَ الحقيقة المقلدة، وبدفع الممثل إلى مماهاة كاملة للشخصية. وكان من المفترض أن يتمّ كل ذلك خلف الحائط الرابع، غير المرئي، والذي يفصل القاعة عن الخشبة.

3- نقد المذهب الطبيعي

إن التحفّظ العقائدي الأساسي في العرض الطبيعي، هو رؤيته الماورائية والسكونية للمفاهيم (processus) الاجتماعية، وهذه المفاهيم تُعرض وكأنها ظواهر طبيعيّة. هذا ما يؤنّب بريخت به الـ *les tisserands* لـ ج. هوبتمان، وهو الأثر اللامع للمذهب الطبيعي، مفترضاً بأن صراع الطبقات أمر ملازم للطبيعة البشرية. وهكذا فقد أخذت الطبيعيّة شكلاً ملازماً للمفهوم الكلاسيكي الذي كان يقوم هو أيضاً، على نظرة أسطورية للإنسان كتجريد فكري. فهذه «المثالية» انقلبت فقط إلى مادية ضيقة للإنسان، هذا الـ «حيوان» المفكر والذي يشكّل جزءاً من الطبيعة الكبرى (Zola, 1881).

ويحمل النقد أيضاً على سذاجة الجمالية التي تدّعي الهروب من هذا «التوافق» على كسر الوهم، بينما تتعلق به من البداية إلى النهاية، وبأن المشاهد يحتاج إلى أداء مزدوج للوهم وعدمه ليأخذ منه متعة التماهي. في الحقيقة، إن الأداء الطبيعي يجاهر بهذا التوافق والتصنّع الذي كان يريد تجاوزهما. وهو ليس بعيداً أبداً من نقيضه: أسلوبية ورمزية. والنصّ الأكثر واقعية أو طبيعية هو الذي يضبط الاتفاقيات الفنية التي تعتبر من أول اهتماماته.

4- تطوير الطبيعيّة وتجديدها

بالإضافة إلى النجاح المؤكد لتأثير «دراماتورجيا الواقع»* (théâtre bourgeois* ou de boulevard, *telenovellas) فقد شجع المذهب الطبيعي على القيام بمحاولات جديدة ومفيدة. هذه المحاولات تتميّز بنقد مغلق ومحجوب، لكن يمكن إدراكه من قِبل الأيديولوجيا الطبيعية. إنّ دراما المجلى والمطبخ (drame de l'évier due cuisine) في إنجلترا الخمسينيات سجَّلت عودةً إلى وصف أوساط كانت محرّمة. ففي ألمانيا كان مسرح كروتيز يصف ويجعل «الذين لا يتكلمون (الذين لا لسان لهم) يتكلمون». هذا الرواج من المسرح اليومي شهدناه أيضاً في فرنسا في السنوات السبعينيات (دويتش (Deutsch)، وفينزل (Wenzel)، ولاسال، وفينافر وذلك بأشكال تتأرجح بين ما أصبح تصويرياً، وغنائية نقدية تعطي نظرة شخصية عن الحقيقة.

واقعية، حقيقة ممثلة، قصة.

Zola, 1881; Antoine, 1903; *Drama Review*, 1969; Sanders, 1974, 1978; Amiard- Chevrel, 1979; Chevrel, 1982; Grimm, 1982.

الطبيعي
NATUREL

بالإنجليزية: natural؛ بالألمانية: natürlich, Natürlichkeit؛ بالإسبانية: natu-ral.

الطبيعي، مفهوم قديم بقدر ما هو ضبابي، وهو أيضاً غامض ويستحيل تحديده؛ فكل طريقة أداء يُعتقد بأنها طبيعية وتدّعي في كل مرّة ابتكاراً جديداً للعرض «الطبيعي حقاً». فالطبيعي مع كونه مُبتدعاً من قِبل الإنسان، فهو يدفع عن نفسه صفة الإنتاج المصطنع، وكأن الفن لم يتدخّل أبداً في هذا الإنتاج. إنها لوحة تُبهر العينين كما لو كنّا نرى الشيء الذي تمثّله وكأنه حقيقة لا فعلاً دراميا [....] كل هذا يسمى «طبيعياً». (مقال «طبيعي» من الإنسكلوبيديا (*Encyclopédie*)).

إن الإلقاء والحركة اللذين يؤديهما الممثل يعتبران أداءً طبيعياً أو مرمّزاً تقريبياً، وعلى الأخص عندما يكون النص مكتوباً بشكل عالي البلاغة وصارم كبيت الشعر الإسكندري الفرنسي التقليدي، فالممثل مُلزم باختيار الاستخفاف بالشعر الإسكندري وإعادته إلى شكله النثري وكأنه يريد تحييده عن طريق طبيعة البرجوازي الصغير، أو على العكس يَجْهد لخلق مسافة شكلية في وجه الفصاحة والمادة الدالة، والقبول إلى حد بعيد، بقدرة التوافق على موضوع ابتداع الخيال.

Barthes, 1963; Vitez et Meschonnic, 1982.

العقدة
NŒUD

بالإنجليزية: *Knot, Nodus, Node*؛ بالألمانية: *knoten, Verflechtung*؛ بالإسبانية: *nudo*.

العقدة هي النظام الذي يقف في وجه خيوط الحبكة، مثيراً نزاعاً بين رغبة «العامل الفاعل» (الذات) (l'actant-sujet)، وعائق العامل (الغرض) (objet). وعندما تصبح الحالة معقدة أي مسدودة (bloquée) فإن العوامل تتقاتل (تتسايف) لحل العقدة. إن علم السرد يتفحّص كيف تكون الحكاية نقطة انطلاق وتحرك بفضل «دوافع دينامية تدّمر توازن الحالة الأولى». «وإن مجمل الدوافع التي تنتهك جمود الحالة الأولى والتي هي موضع تفاوض الفعل، تسمى العقدة» (Tom-achevski, 1965: 274).

1- العقدة والحلّ

إنَّ العقدة هي مجموعة نزاعات تصدّ منافذ الفعل، وتتعارض مع الحل الذي يزيل النزاعات: «وبما أنّ عقدة المسرحيات هي حادث مفاجئ يوقف مجرى الفعل. وإنّ حل العقدة هو حادث آخر غير متوّقع يهيئ لإتمام الفعل. نجد هذين النوعين للقصيدة الدرامية في *Le Cid*.

إن حلّ عقدة ما، يستوجب الانتقال من حالة السعادة إلى حالة التعاسة (الشؤم)، أو بالعكس من التعاسة إلى السعادة، وإن دراماتورجيا المسرحية المبنية بعناية تحرّك ببراعة عملية حل العقدة، وقريبة بقدر كبير من أذواق البعض كـ «زولا» الذي يتذمّر من الذين يعقّدون خيوط الحبكة لكي يستمتعوا بحلّها في ما بعد (Zola, 1881).

2- تعريف العقدة (عرض - تقديم - تعريف)

العقدة هي جزء لا يتجزّأ من الحبكة الدرامية حيث يحصل نزاع، ويمكن بسهولة متابعة ذلك. أما بالنسبة إلى الدراما الكلاسيكية، فإن ضبط العقدة يتمّ بطريقة متواصلة وضمنية. وفي المسرحية الملحمية

البريختية، يحصل النقيض، إذ يتجه الانتباه إلى النقاط العِقَديّة العصبيّة للفعل؛ وينبغي إظهار مراحل الحكاية والأسباب وصدام التناقضات: «يجب على مختلف عناصر العقدة أن تكون مترابطة في ما بينها بطريقة ظاهرة» (Brecht, *Petit organon*, 1963: § 67). وغالباً ما يتوقف الفعل «من الخارج» في اللحظة المأساوية.

3- طبيعة العقدة والحل

تتعقد الأمور لألف سبب وسبب، وتكون كلها متعلّقة بالمخطط الأساسي: فهناك تناقض لا يمكن حلّه بين مفهومين وتوجّهين أو مُتطلبات مسوّغة أيضاً (للمأساة الكلاسيكية) أو نقيضها. لدينا نزاع يقود إلى تناقضات اجتماعية سببها الإنسان، وبالآتي هي قابلة للتحوّل (بحسب بريخت). ففي الحالة الأولى تُلغى العقدة في النهاية بسبب الشعور بالمصالحة «التي تجلبها لنا المأساة من خلال نظرتنا إلى العدالة الأبدية»، التي تغذّي قدرتها المطلقة التسويغ نسبياً للنهايات، وللانفعالات الأحادية الجانب (Hegel, 1832: 379). أما في الحالة الثانية فتطلب العقدة التدخّل الخارجي للمشاهد والذي بإمكانه وحده إلغاء التناقضات الاجتماعية حيث تتورّط الشخصيات. سواء أنتجت حلّاً، أم حسمت موقفاً، فستترك العقدة دائماً أثرها.

المسرح الجديد
NOUVEAU THÉÂTRE

مصطلح متداول في فرنسا لمسرح الخمسينيات من يونسكو وبيكيت وأداموف المصنفين «عبثيين»، إلى آخرين ممن ما يُسمّون روائيين دراماتورجيين أمثال بينجيه، ودوراس، وساروت، ثم الشعراء فاينغارتن (Weingarten)، وتارديو، وجان فوتيه (Jean Vauthier).

📖 Jacquot, 1965 b; Serreau, 1966; Corvin, 1969; Jacquart, 1974; Mignon, 1986; Rykner, 1988; Corvin *in* Jomaron, 1989.

العُرْيُ
NUDITÉ

🔄 بالإنجليزية: *Nudity*؛ بالألمانية: *Nacktheit*؛ بالإسبانية: *desnudez*.

إنَّ الجسد العاري على المسرح يُعيد إدخال النَظَر والجسد «الخاص» للمشاهد أو المشاهِدة، اللذين لا يستطيعان البقاء في (أجواء) الخيال، فيجدان نفسيهما في جوّ حقيقي للعرض والرغبة. فالعري إذن هو فضيحة سيميولوجية: إنها تذكّرنا بالمناسبة بأن الخشبة ليست عرضاً أو علامة لشيء حقيقي فقط، إنما استدعاء ورؤية لهذا الواقع.

لا نستطيع تعميم وظائف وتأثيرات العري: بل يجب الاكتفاء بتمييز بعض وجوه استعماله وإظهار بعض طرق التفاعلات الأساسية حياله، وأول تمييز بهذا المعنى يفرض نفسه بين المسرح (أو بالأحرى المجلة) الإباحي الذي يستعمل بشكل خاص «للتصبّب» والاستمتاع البصري بالعري الأنثوي بشكل خاص، والمسرح الخيالي حيث فعل التعرّي يخضع لمتطلّبات الحالة الدرامية (حتى لو كان العري والانفعال الناتج منه لدى المشاهدين يكسر الإطار الواقي الذي يفترض بأن هذا العري هو عمل خيالي).

ومن الصعوبة بمكان الحكم على العاري إلّا في حالة كونك موجّهاً أخلاقياً أو ميّالاً إلى الانفعال أو مهتماً بمراقبة الخصائص الجمالية الصرف. وبخلاف العري في الرسم والنحت وحتى في السينما، فإن المشاهد لن يرى أمامه سوى شخص من لحم ودم. من هنا تُفجّر شهوانية «لا مفرَّ منها»، ولكن أيضاً مع شيء من الخوف من أن تضبط بالجرم المشهود.

إنَّ الجسم العاري ليس دائماً شهوانياً أو خلاعياً كما في الاستعراضات التي تسعى إلى مجاملة الجمهور. إنه أحياناً مندمج مع فكرتي الهدم والموت: Thanatos(*) أكثر من ÉROS(**). مثل الأجساد العارية الشاحبة عند راقصي البوتوه أو كالجسد المغتصب والمعذّب في الأعمال شبه الطقوسية وشبه الجمالية، لمجموعة Fura dels Baus.

وإذا لم يكن المعرّى، على الأقل في الغرب، مشكلة أخلاقية (أو مشكلة ممارسات)، فهو دائماً مسبِّب لأزمة وجودية، وهو مجال للتجربة، وحامل صدى طروحات أفكار الحياة والموت، والمتعة والرعب.

(*) إله الحب في الميثولوجيا اليونانية. ابن أفروديت آلهة الحب وآريس إله الحرب، ويصوّر عادةً كطفل مجنّح يجرح القلوب بسهمه (المراجع).

(**) إله الموت في الميثولوجيا اليونانية يصوّر دائماً كعجوز ملتحٍ ومجنح أو ملتحفاً بمعطف أسود (المراجع).

O

الغرض

OBJET

بالإنجليزية: *Object*؛ بالألمانية: *Gegenstand*؛ بالإسبانية: *objeto*.

إنَّ عبارة غرض (Objet) تتجه للحلول محلّ عبارتي اللوازم (الأكسسوار) والديكور في الكتابات النقدية. وإن حياديتها، لا بل خلوّها من التعبير، يفسّر مدى نجاحها في وصف الأعمال المسرحية المعاصرة، والتي لا تشارك في الأشكال الزخرفية فحسب، كما في النحت الحديث، أو في التجهيز، أكثر منها في تشكيلية منشطة عند الممثلين. فصعوبة إقامة حدود بين الممثل والعالم المحيط به، والرغبة في ضبط الخشبة بشكل شامل، وبحسب أسلوب دلالي فقد تقدّمت وظيفة «الغرض» إلى الصف الأساسي في تركيب العرض الحديث. إنّ نموذجية الأغراض المشهدية وشكلها وموادها أو واقعيتها لن يكون لها إلا القليل من المعنى، لأن الغرض يتغيّر وفق الدراماتورجيا المستعملة، ويندمج - إذا ما استُعمل بشكلٍ جيدٍ - بالعرض حيث يشكل الركيزة البصرية وأحد العوامل الدلاليّة الأساسية.

1- وظائف الغرض

أ- محاكاة إطار الفعل

ما إن يكشف المشاهد عن الغرض أو يتعرّف إليه حتى يحدّد فوراً ماهية الديكور. وعندما يكون من الضروري تمييز الوسط المشهدي، يصبح الغرض هو العلامات الفارقة. والغرض في المسرح الطبيعيّ يعتبر كغرض حقيقي. بالمقابل، فإن الغرض الواقعي يعيد تشكيل عدد محدود من الميزات والوظائف للغرض المقلّد. والغرض الرمزي يصبح حقيقة مُضادة تعمل بطريقة ذاتية ومستقلة.

ب- تدخل في الأداء

يستعمل الغرض المسرحي في بعض العمليات أو التحرّكات. هذه الوظيفة الذرائعية هي خاصة جداً ومهمة عندما يظهر على المسرح الرجال أو النساء في انشغالاتهم اليومية. وعندما لا يمثّل الديكور مظهراً تشكيلياً، فإن بعض عناصره تصبح آلة لعب، (قطع ديكور متنقلة، وتصاميم منحنية، ومتحركات، وآليات بنيوية... إلخ). فالغرض إذن هو أقل عملانية، فهو «ينتج» معانيَ سينوغرافية تتطعّم بالنصّ.

ج- المعنى التجريدي لا العملي

عندما ينتظم الإخراج انطلاقاً من أداء الممثلين فقط من دون أن يفترض مسبقاً مكاناً خاصاً للفعل، فغالباً ما يكون الغرض مجرداً، ولا يكون مستخدماً/ مستغلاً في استعمال اجتماعي، ويأخذ معنى غرض جمالي (أو شعري) (Schlemmer, 1927).

د- مشهد ذهني/ العقلي أو حالة نفسية

يُعطي الديكور صورة ذاتية عن العالم الذهني أو العاطفي للمسرحية: والغرض فيه نادر التشكّل، ومبهر. أما الهدف المطلوب فهو التآلف البصري مع تخيّلنا لشخصيات المسرحية. مثلاً: لوحة فريدريتش (Fried-rich)، «غرق» للعرض المسمى Empe-dokles، وHölderlin lesen لِـ غروبر، سنة 1975 في برلين، أو لإخراج **رقصة الموت** (*La Danse de mort*) لـ لانغوف (Lang-hoff) لفرقة الكوميديا الفرنسية *La* (1996) (*comédie française*.

2- تعدّد أشكال الغرض

أ- تحوير المعاني

إن الغرض الصامت يمكن استخدامه في كل المجالات، وخصوصاً في تلك التي قد تبدو له الأكثر بُعداً (تقنية سريالية للغرض الذي تم إيجاده، إن كان منحرفاً أو مُتماسفاً). وبموجب توافق يتحوّل الغرض إلى إشارات للأشياء الأكثر اختلافاً (تقنيّة المسرح الشعبي، والمسرح القائم على حضور الممثلين فقط. مثل «القرميد» والدولاب في مسرحية **أوبو الملك** (*l'ubu roi*) التي أخرجها ب. بروك سنة 1978 في باريس).

ب- مستوى الإدراك

لا ينحصر الغرض في معنىً واحد على مستوى الإدراك. فالغرض نفسه غالباً ما يكون ذا منفعة رمزية أو أدائية بحسب العرض، وبحسب مفهوم الإدراك الجمالي خصوصاً. وهو يعمل كاختبار إسقاطي لمشروع من مشاريع لِـ رورشارش (Rorscharch) مشجعاً إبداعية الجمهور.

ج- خفض الدلالات

ليس من غرض بصفته المجردة، بل يجب أن يكون له معنى اجتماعي، ولا يندمج في نظام من أنظمة القيم. فالغرض مستهلك بحسب **إمكانية فهمه كما بحسب وظيفته «الأساسية». لا سيّما أن الغرض المسرحي يكون دائماً دلالةً على شيء ما، ما يجعله متعدّد المعاني والمعادلات، ويتكرّر بالمفهوم والمضمون نفسيها حاملاً مجموعة من المعاني تفرض على المشاهد الاستمرار في اختبارها** (Bau-drillard, .1968).

د- اصطناعية/ ماديّة

بسبب إطار المعاني هذا، يعمل الغرض كمدلول، ما يعني أن ماديّته، أي معناه الدال وهويته (مرجعيته) تصبحان غير مجديتين، وتندمجان في سياق شامل للرمزية. إن كل غرض تحت سلطة الإخراج يخضع لعملية هذا التأثير الاصطناعي/ التجريدي (من السيميائية)، الأمر الذي يسبب انقطاعه عن العالم الواقعي أحياناً، ومن دون رفعه إلى المستوى الفكري. إنها بشكل عام حالة الأغراض الرمزية، غير المفيدة، التي تدلّ على مرجعيتها بطريقة مجرّدة، بل أسطورية (رموز دينية ومثالية الحقيقة).

لكن الاتجاه المناقض، اتجاه الغرض - المادة، والذي لا يُترجم إلى فئات مجرّدة، هو أيضاً حاضرٍ في الإخراج الحالي. فيختار الديكور واحداً أو اثنين من المواد الأولية (خشب، جلد، معدن، سجاد، أقمشة) بحسب الجوّ المادي للمسرحية وشروط

السينوغرافيا. هذه المواد هي بالكاد مشغولة (rough look)، فإنها لا تستند (تُرجع) إلى أي دالّ حاسم، وهي تعمل كمادة أولية، بحيث يجب استخراج معنى وإثبات الإحساس بحسب الموقف المشهدي. فأحياناً تجد الأغراض نفسها مرفوعة إلى مصاف التشكيلية المتحركة، لاعبةً على الخشبة ومعها، ومُنتجة، بفضل حجمها الشاعري، المسرحي واللعبي، عدداً من الروابط الفكرية عند المشاهد.

إخراج، حقيقة ممثّلة، إشارة، آلة مسرحية، منصة، سينوغرافيا.

Veltruský, 1940; Hoppe, 1971; Saison, 1974; Bablet, 1975; Pavis, 1976 a, 1996 a; Ubersfeld, 1978 a.

عائق
OBSTACLE

بالإنجليزية: *Obstacle*؛ بالألمانية: *Hindernis*؛ بالإسبانية: *obstáculo*.

هو ما يعترض فعل الشخصية ويعيق مسارها وأهدافها ويعرقل رغباتها. ومن أجل أن يكون هناك صدام ونزاع، وبالآتي تطوّر درامي، يجب أن تصطدم أفعال البطل ب «عائق» (حاجز) آتٍ من أفراد آخرين لهم لأهدافهم ورغباتهم (Hegel, 1832: 327). ويظهر العائق مباشرة عندما يكون البطل معارَضاً في رغبته. وفي النموذج العواملي (model actantiel) فإن العائق هو المعارض المواجه الذي يمنع الفاعل من الوصول إلى غايته المنشودة.

وفي الدراما الكلاسيكية، فإن العائق الخارجي يصبح مادياً بسبب قوة مستقلة عن إرادة الشخصية التي تعترضه. أما العائق الداخلي فهو مواجهة نفسيّة أو أخلاقية تفرضها الشخصية نفسها على نفسها. أما الحدود بين هذين النوعين من العوائق، فتبقى غامضة، لكنها تُحدّد بحسب نوع الدراما: ويبقى للشخصية التقليدية ميل إلى تحويل هذه النزاعات الخارجية إلى شكل صدامي، وإلى ضمّها وأخذها على عاتقها والتصرّف بعدها بحسب مقاييسها الخاصة المختارة والموافق عليها بحرية واستقلالية (Scherer, 1950).

فميزات الطباع والفعل مرتهنة بالدقة في شرح العائق. وهو تارة حقيقي وتارة أخرى ذاتي محض ووهمي، وطوراً يمكن تخطيّه، وأحياناً ملغى.

العائق هو العنصر البنيوي الذي يُستعمل كمحوّل بين نظام الشخصيات ودينامية الفعل.

العرض المنفرد لممثل أو ممثلة
ONE-(WO) MAN SHOW

إن استعراض الممثل(ة) المنفرد(ة)، هو عرض يؤدّيه شخص، يمثل دور شخصيّة واحدة أو عدّة شخصيّات. إنه أيضاً عرض لمدة محدّدة، يتمحور غالباً حول شخصية واحدة مستعارة من المسرح الغنائي. إن العبارة تتدنى قيمتها في حال طُبّقت على المسرح؛ لأننا لا نُشركها بنظام كامل في العمل المسرحي، لكننا نحدّدها بحفلة غناء وتنوّعات. وهذا ما يفسّر أن الكلمة أحياناً تكون مرفوضة من فناني المسرح أمثال فيليب كوبير الذي يتعلق بعمل إخراجي مسرحي أكثر منه بمشهد هزلي أو وصلة تمثيلية في «رواية ممثل».

أوبرا ومسرح
OPÉRA (ET THÉÂTRE)

حتى لو انتميا إلى نوعين مختلفين وتعارضا في ممارستهما المشهدية وآلية العمل، ونوعية جمهورهما، فإن الأوبرا والمسرح هما اليوم مترابطين أكثر من أي وقت مضى، وقد اكتشف واحدهما الآخر وأُعجب به. وتمارس الأوبرا تأثيراً كبيراً في الإخراج المعاصر، على الرغم من تطوّرهما المغاير.

1- المسرح بامتياز

مستنفذة كل وسائل المسرح، بما فيها الصوت والموسيقى؛ تمثّل الأوبرا المسرح بامتياز، وتتباهى بانتمائها إلى المواثيق المسرحية. والأوبرا فنّ، وفنّ غني بطبيعته، يقوم على القدرات الصوتية بالدرجة الأولى وتضيف الموسيقى إليه الكثير من الفخامة والعظمة. فالأوبرا تتطلّع إلى رجال يؤمّنون لها إخراجاً راقياً فضلاً عن الأداء الملتزم الماهر والمتكامل للممثلين المغنين، وبالتعبير الجسدي لهؤلاء الذين يتألفون غالباً من ممثلين متعدّدي المواهب وذوي مهارة لافتة ليسهموا في تجديد المسرح الأوبرالي الذي ظلّ لفترة طويلة بلا تجديد وتستبد به الموسيقى. وقد دفع شيرو في رينغ *Ring* وبروك في *Carmen*، وفاغنر في *le de*، لافيلّي مع *Madame Butterfly*، هؤلاء دفعوا المغنين إلى أقصى طاقاتهم الجسدية وخلّصوا الإخراج من مفاهيمه الرجعية. ولم يعملوا مع ذلك إلا باحترام «إحدى خصوصيات الأوبرا في الريبرتوار الموسيقي: فالباعث الصوتي معروض على الخشبة كممثل (Moindrot, 1993: 72).

2- المسرح كأوبرا

باستطاعتنا التكلّم اليوم عن المسرح كأوبرا، حيث يلجأ المسرح إلى كل موارد المسرحية والاصطناعية التي يجسّدها الغناء. لأن الإخراج المسرحي أصبح من الشمولية بحيث يستطيع العمل ضمن توليفة موسيقية بغاية الدقة. والمسرح والموسيقى يعقدان بينهما روابط متينة ومبتكرة، والإخراج عليه أن يمارس «المسرحة» برؤيوية مشهدية ويدرك الأبعاد الموسيقية (صوتاً ونصاً). ويستقبل الإخراج العرض كتوليفة تدوينيّة تنقّي النصّ وتشدّ روابطه، وكذلك الموسيقى والصورة، وتسيّر مجموعة الانفعالات باتجاه محدد قاصدة المشاهد الذي لا يعود يميّز بين ما يرى وما يسمع، أو من صحة إدراكه الواعي لحركات الجسم* (Kinesthésie).

غير أن المسرح لا يبحث في الأوبرا فقط عن لغة المسرح الشاملة أو عن الوهم «الفاغنيري» (نسبة لفاغنر) للتواصل بين الفنون أو بين الحيّز والنص والموسيقى. فإنه يعاود مقاربة هذه العلاقات بطريقة مختلفة والمداورة قاصداً وباحثاً عن روابط جديدة بين عنصر صوتي موسيقيّ وآخر مشهدي مرئيّ. وهكذا فإن «المسرح الغنائي» أوهانا (Ohana)، ومالك (Malec)، وأبرغيس، وغوبلز يُحوّل أحياناً العلاقات إلى نوع من الصخب، بقدر ما هو «موسيقي» فهو نصّي؛ أو أن الـ Lehrstück أوبرا لِـ بريخت وك. ويل (الذي يقول نعم والذي يقول لا *celui qui dit oui celui qui dit non*) أو قصة الجُندي (*L'histoire du soldat*) لِـ سترافينسكي (Stravinski) راموز (Ramuz) سوف يقترح أوبرا الجيب حيث ستجهد الموسيقى لأن تكون أكثر بساطة من القصة. فإن عملية إعادة اكتشاف الأوبرا سيريا (Opéra seria) لموزار من جديد تحاول إعادة تشكيل حركيّة مرمّزة ظاهرياً، وإخراجاً يبدو متكرراً وتوافقياً؛ وسيحمل البحث، عند باربا وغروتوفسكي على تسجيل توليفة صوتية بُنيت بحسب المسار الحركي. وإن إعادة تعريف مفهوم الأوبرا، وإعادة البحث في علاقة النصّ والموسيقى، كذلك بإعادة تفعيل النص بتحويله إلى موسيقى، ومن موسيقى إلى نصّ، كل هذا يُغيّر جذرياً مُعطيات الأوبرا المسرحية، أو المسرح الأوبرالي ويجبرنا على مساءلة أو مراجعة الأنماط القديمة وأشكالها المعاكسة التقليدية.

📖 Appia, 1899; Regnault, 1980.

المرئي

OPSIS

عبارة يونانية تعني «رؤية».

الأوبِيسْ (opsis) يعني ما هو مرئيٌ وفي دائرة النظر. ومن هذه المصطلح نشأ مفهوم العرض المرئيّ وتقديم المَشاهد. ويعتبر أرسطو في **فن الشعر** أن العرض هو أحد الأقسام الستة التي تتكون منها المأساة، لكن قيمته أقل من مكوّنات أخرى اعتُبرت أكثر أهمية: (الحكاية، والطِّباع، والغناء... إلخ). لكن المكانة التي أعطيت للمرئي في ما بعد عبر مسيرة المسرح التاريخية، لما نسمّيه اليوم بالإخراج، سوف تكون حاسمة في ما يتعلّق بطريقة الإرسال والمعنى الشامل للعرض.

خطيب الفرقة

ORATEUR

بالإنجليزية: *Announcer*؛ بالألمانية: *Ansager*؛ بالإسبانية: *orador*.

كان خطيب الفرقة، في القرن السابع عشر مكلفاً، جرياً على العادة، بافتتاح الفصل، وإلقاء التحية على الضيوف من ذوي المكانة العالية، وإلقاء خطبة الافتتاحية قبل تقديم العرض، وكل ما يتعلّق بالتنظيم خلال العرض، مع ما يرافق ذلك من عبارات الشكر والإعلانات في النهاية. إنه وسيط، بل ظِلّ المؤلف وتوأمه؛ كان للخطيب دور مهم في وضع العمل في سياقه ومضمونه الاجتماعي. «وكان موليير ومن بعده لاغرانج (La Grange) خطيبي مسرح مشهورين» ومونتفلوري (Montfleury) وهوتروش (Hauteroche) وخطيباً l'hôtel de bourgogne ؛ وأخيراً فلوريدور (Floridor) في مسرح الـ«Marais».

الرقص الموقّع

ORCHESTIQUE

من اليونانية: orkhêstikê.

فنّ الرقص ومعرفة الوضعيات وكذلك الحركات التعبيرية، وبالأخص الحركات المرمَّزة، ودلالاتها التوافقية.

الأوركسترا

ORCHESTRA

(عبارة من المسرح اليوناني وتعني مكان الرقص) بالإنجليزية: *orchestra*؛ بالألمانية: *Orchester*؛ بالإسبانية: *orquesta*.

عبارة من المسرح اليوناني تعني مكان هي فُسحة دائرية، أو نصف دائرية، في وسط المسرح بين الخشبة والجمهور، حيث كان يتموضع الخورس المأساة اليونانية. وفي عصر النهضة، أصبحت الأوركسترا في أسفل الخشبة ممَّا يسمح لحاشية البلاط بالرقص أثناء الفواصل. واليوم، وفي الصالات المبنية على الطريقة الإيطالية، تشغل الأوركسترا قسماً من الصالة يكون على مستوى الخشبة نفسه تقريباً وفي مقابلها.

تواصل معرفي بالنظر

OSTENSION

من اللاتينية: *ostendere*, montrer؛ بالإنجليزية: *ostension*؛ بالألمانية: *Zeigen*؛ بالإسبانية: *ostensión*.

تواصل من خلال مجرّد عرض شيء وكشفه للنظر.

1- تواصل نظري (أوستنسي)(*)

(*) سنستعمل عبارة أوستنسي أو أوستنسية من

هذه الطريقة في وضع شيء أمام الآخر للتعرّف إليه أوسولسوب (Osolsobe, 1980) تجري دائماً على قاعدة الـ «هنا» و «الآن» في عملية التواصل، الذي يكون قسم منه متعمّداً، وقسم آخر يحصل من طريق الصدفة. يجري هذا التواصل خارج العلاقات اللغوية والحركيّة وله ميزة عالية وسابقة للدلالات السيميائية بحسب طرح أوسولسوب (Osolsobe).

فهذا التعريض للنظر يسمح للمراقب بالرؤية المباشرة من دون تدخّل عامل الإشارات أو الأدوات أو الأشخاص الحاضرين. ليس كل تواصل بالضرورة «عرض نظري» مبني على عوامل استعراضية، (لغة، ورموز، وحروف أبجدية)، إلا أنه يرمي دائماً إلى إبراز عنصر واحد على الأقل من ذلك الشيء موضوع التواصل: رسائل، وبطاقة، ولوحة. والعلامة هي بالضرورة ظاهرة ومعروضة للنشاط المعرفي. إن كل غرض جمالي، حتى عندما يكون مكوّناً من نظام دلالات (لغوية، رسم، تشكيل)، يُري دلالاته، أو يظهر معناه، لا الواقع الذي ترسله هذه الدلالات فقط. هذا الإصرار على إيصال الرسالة ومعرفة طريقة صنعها، يُميّز كل أثر جماليّ (Jakobson, 1963; Mukařovský, 1977, 1978).

2- عرض وبرهنة التواصل المعرفي بالنظر (الأُستنسيّة)

التواصل المعرفي بالنظر هو أحد المبادئ الضرورية للعرض المسرحي. فالخشبة تُعطي ذاتها دائماً كشيء قابل للنظر، أيّاً يكن شكلها أو وظيفتها. هذا الجانب من الإبراز كان دائماً يعتبر علامةً فارقة في المسرح، بمواجهة الملحمة أو الشعر اللذين لا يُظهران الأشياء مباشرة، إنما يَصِفانها بلسان الراوي. بينما في الرواية تتمّ عملية الكشف داخل القصة المتخيّلة. أما في المسرح، فيتخطّى هذا الكشف حدود العرض ويتوجّه مباشرة إلى الجمهور، بفضل حركة الممثّل الذي يبادر إلى تسليم العرض كاسراً بذلك إطاره.

و«الأُستنسية» في المسرح، كما في الحياة، نادراً ما نجدها وحدها أو غير متشاركة مع عناصر أخرى، إنها مرافقة بالكلمة أو الموسيقى أو بأي نظام سيميولوجي آخر. وبخلاف الطرح أو الأسلوب، فسوف يغرينا القول بأنَّ حالة العرض النظري تحتاج إلى تحديد، وهي بالآتي تتطلب إطاراً وأنظمة سيميولوجية تؤكّد معناها، وفي المسرح، تتم العملية الأُستنسية هذه عقب سلسلة مواثيق: تعالَ في ساعة معينة، إلى مكان معيّن، اجلس هنا، انظر هناك... إلخ. ينبغي إذن الإصرار، كما يراه جون مارتن (1984) على نمط العلاقات في المسرح.

3- أشكال التواصل المعرفي بالنظر

لا يوجد تواصل معرفي بالنظر مطلق وكامل، فنحن لا ندرك خلال العرض إلا علامات أو أجزاء من الحقيقة المشهدية أو الجسدية. وهي تنطبق أيضاً على العناصر غير المبيّنة والمقترحة فقط. إنها تأخذ شكل المجاز المرسل: قسم يرجع إلى الكل، ولا يحتاج المخرج إلا لاقتراح حقيقة معقّدة عبر إعطاء تفصيل مميّز ودقيق: تاج الملك والسلاسل وأغلال الأسر. وغالباً ما يتصرّف الإخراج بتغيير الاسم إلى كناية ومجاز. بحيث إن عنصراً ينادي آخر، وغرضاً مشابهاً يتحوّل إلى ألف شكل بحسب ضرورات الأداء. (رمز (symbole)).

إن كل أسلبة أو بلاغة لمفهوم التواصل المعرفي بالنظر يتمّ تحضيره وفق طريقة

وقت لآخر حتى لا نكرّر العبارة العربية المثبتة كترجمة للكلمة الفرنسية في العنوان.

البرهنة. هناك ثلاثة أنواع أساسية يمكن استخدامها هنا كعلامات دلالية:

أ- «أوستنسية» المحاكاة

وهي تظهر الشيء مع الإيحاء بأنه يتماهى مع الأصل. مثلاً، الباب على الخشبة هو باب حقيقي (مذهب الطبيعيّة).

ب- «الأوستنسيّة» الرامزة

تستخرج من الغرض خصائص توحي بوجود معنى آخر (فكري، وديني أو أخلاقي) وما تمّ تبيانه يوحي بوجود وجه محجوب للأشياء: النورس، يدلّ مثلاً على البراءة التي قُتلتْ.

ج- الأوستنسيّة التجريدية

إنها لا تبيّن سوى الخطوط العريضة والبنيوية العامة.

د- الأوستنسية الدالة

إنها تعرض غرضاً لإعادة تشكيله، ويكون قابلاً للتفكيك: لا يظهر خلف الغرض أي مظهر سري، إنما وجه المؤدي مع عملية تعليق من الشخص الذي يعرض أو يضع هذه الحيقيقة في وضع «تماسفي». ونعرف أن بريخت قد قارن في مسرحه الملحمي العرض المسرحي بحادث حصل على الطريق. إن كل ما نراه هو إعادة ترتيب للحدث مع إضافة شهود عليه، هم الذين يؤدّون المشهد ويعلّقون عليه على كل الأصعدة التقنية والاجتماعية والسياسية. وهذا الممثل الذي «يعاود تشكيل الحادث» لن ينسى أبداً بأنه ليس الشخصية المُظهّرة والمعروضة، إنما هو المبرهَن (Brecht, 1972: 528). وبعبارات أخرى، إن ما يشاهده الجمهور ليس سوى مزيج من المبرهَن والشخصية المعروضة مثلما يقدّمه لنا المسرح التقليدي. فالأوستنسية البريختية لظهور البرهان تبدو نتيجة تختصر النظريتين الأوليين: إنها تتجاوز الطبيعية البسيطة والذاتية الشاعرية مستعملة بصورة دوريةٍ إحدى الطريقتين، أي طريقة السرد المباشر وطريقة التعليق وفق منظور نقدي. إنها تشرك أوستنسية صرفة مع تعليقٍ اجتماعي - جمالي حول موضوع الأوستنسية.

4- حدودُ الأوستنسية (التواصل عبر العمل البياني الاستعراضي - النظام التواصلي عبر البيان)

غالباً ما نحصر الأوستنسية المسرحية (بالعامل البياني المسرحي) الديكور، والكوريغرافيا، (بتصميم الرقص)، والتنظيم وبتشكل الشخصيات. ومجرّد دخول الممثل إلى الخشبة فهو المقدّر له ليكون «هذا الذي نشاهده من دون انقطاع مع حضور ساحر». وإلى هذه الأوستنسية المشكّلة من عناصر مرئية، يجب إضافة أوستنسية شفوية ملفوظة بكلام الشخصيات. وما إن يُبثّ الخطاب في المكان المعدّ له، أي في موقف وهمي وجمالي، حتى يستقبله المشاهد كعلامة شعرية، وهو متنبّه إلى معانية الخفية، وإلى بنيته البلاغية وإلى أسلوبه. وهذه الطريقة في وضع متقدّم في سياق الخطاب هي طريقة إظهار وأيقنة للغة والنص وفنّ البلاغة.

وإذا كان صحيحاً أن المسرح يبيّن الأشياء، فمن الأَولى أن يُبيّن منها ما يريد إظهاره، وبفضل تقنية لا ريب فيها. إن المؤلف المسرحي والمخرج والكاتب يتدخلون كمعلّقين في عرضهم للأفعال والأبطال. عرض موضوعي، وتعليق ذاتي لراوٍ، كما استشرفه بريخت، ليسا سوى نمطين مكمّلين للنشاط الفني نفسه. وفي هذا السياق فإن معنى عبارة «دلَّ» لا يكون من دون تشكيل عملية تقعيد نقدية للسارد، وبالآتي من دون كلمة (من الراوي). وبالعكس، فإن الـ «قول»

لا يستبعد محاولات الاستشعار بالطريقة الأيقونية لحقيقة اللغة والعالم الموصوف.

ومن المؤسف أن جاكي مارتن (Jacky Martin)، لا تستند إلى الأعمال الأساسية لأوسولسوب فتعرض نظرية الأوستنسية آخذة في الاعتبار العلاقة المسرحية وشارحة العناصر المعروضة المبيّنة كأداة يستعملها المُرسِل المسرحي لإقامة رابط دال مع الحضور (1984: 125). لكن نظريتها تشوّه مفهوم مصدر الأوستنسية التي تكفي نفسها بنفسها عند أوسولسوب، وبالأخص عندما لا تميّز بين ما هو مؤسس على سيميائية وما يُعطى كإظهار صرف، بشكل يبدو فيه مفهوم الأوستنسية فاقداً خصوصيته ولافظاً أنفاسه الأخيرة.

☞ ملحميّ، بيان، أيقونة، تواصل، نصّي وبصري، فعل للدلالة.

📖 Goffman, 1959; Booth, 1961; Jakobson, 1963; Eco, 1975, 1977, 1985; de Marinis, 1979.

P

إيماء

PANTOMIME

من اليونانية: *pantomimos*, (الذي يقلد كل شيء) (qui imite tout). بالإنجليزية: *pantomime*؛ بالألمانية: *Panto-mime*؛ بالإسبانية: *Pantomima*.

الإيماء قديماً، كان عبارة عن «عرض مرئي وسمعي» لكل ما يمكن تقليده سواء بواسطة الصوت أو الحركة: تقليد حركات التجديف، والألعاب البهلوانية، وركوب الخيل، والتطواف الديني، والكرنفالات، وأعياد النصر... إلخ (Dorcy, 1962: 99). وفي روما، نهاية القرن الأول قبل الميلاد، فصلت الإيمائية النص عن الحركة، وكان الممثل يقوم بتنفيذ مشاهد إيمائية يُعلّق عليها الخورس والموسيقيون. وكانت الكوميديا دل آرتي تستعمل النماذج الشعبية التي تعبّر بمزاح ماجن. ثم في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، شهد العرض الإيمائي عصره الذهبي: تهاريج، واستعراضات، وألاعيب صامتة للجوّالة الذين كانوا يستعملون الكلام أحياناً بأساليب مخادعة وشيء من المزاح. أما اليوم، فلا يستعمل العرض الإيمائي الكلام مطلقاً. إنه عرض مؤلّف من حركات الممثل الكوميدي فقط؛ وباقترابه من النوادر الطريفة والتاريخ المخبَّر بالوسائل المسرحية، أصبح العرض الإيمائي فنّاً قائماً بذاته، وفي الوقت نفسه، العنصر الضروري في كل عرض مسرحي، وبشكل خاص للمَشاهد التي تطلق العنان لأداء الممثلين إلى الحد الأقصى وتساعد في إبراز التمثيل المسرحي أو اللوحات الحية في داخله. أما الإيماء الصامت لممثلي الاحتفالات الشعبية فإنها تستعمل لافتات للاستدارة على منع الكلام. ومع ديدرو الداعي إلى الواقعية في المسرح، بدأت الاستعانة منذ النصف الثاني من القرن الثامن عشر بـ «إنسان فذّ يعرف كيف يزاوج الإيماء بالكلام بدمج مشهد محكي بآخر صامت. فالإيمائيّة هي قطعة من الدراما».

وفي القرن التاسع عشر، حلّت الإيمائية «الأرلكانية» (نسبة إلى شخصية أرلكان المعروفة بطابعها التهريجي) وتحديداً إيمائية دوبورو (Debureau) التي قدمها في «Boulevard du temple» وهي نوع من الإيماء الأبيض (خالٍ من التعبير) خلّده فيلم كارني (*Carné*) وفيلم أطفال الجنة (*Les en-fants du paradis*) (1943). كما في إيمائية بريفير (Prévert)، (Baptiste, 1946). أما أفضل نماذج هذا النوع في القرن العشرين،

فقد ظهرت في أفلام البورلسك مع ب. كايتون وشارلي شابلن.

إيماء، حركة، الدراما الإيمائية، جسد، أتلانيات.

Diderot, 1758; Decroux, 1963; Lorelle, 1974; Marceau, 1974; de Marinis, 1980, 1993; Lecoq, 1987.

باراباز

PARABASE

من اليونانية se mettre de coté أن تقف جانباً؛ بالإنجليزية: *Parabasis*؛ بالألمانية: *Parabase*؛ بالإسبانية: Parábasis.

هي جزء من الكوميديا اليونانية القديمة (كوميديا أرسطوفان خاصة) حيث كانت الجوقة تتقدّم نحو الجمهور لتعرض عليه، بواسطة رئيسها، المَشهد وطلبات المؤلف، وتملي عليه النصائح.

- التوجّه إلى الجمهور.

أمثولة

PARABOLE

(من اليونانية: *parabolé*: comparai-son، *parabollein* se mettre à côté أن تقف جانباً)

بالإنجليزية: *Parable*؛ بالألمانية: *Para-bel*؛ بالإسبانية: *Parábola*.

1- ازدواجية وغموض

بالمعنى الحقيقي، الأمثولة (بحسب الكتاب المقدّس) هي حكاية تخفي، عندما نتعمّق في معناها، حقيقة أو وصية أخلاقيّة أو دينية (مثلاً حكمة الابن الضال).

المسرحية ذات الأمثولة تُقرأ على مستويين، كما في فن البلاغة والاستعارة أو الأمثولة: فالسرد المباشر يخرج من الجسم في إدراك خارجي، والسرد الخفي الذي يفرض على السامع اكتشاف المعنى الروحي. غالباً ما تحتوي بعض المسرحيات ذوات الأمثولة رموزاً مثل خاتم الزواج في مسرحية **ناثان الحكيم** لليسينج، أو الصناديق الثلاثة في **تاجر البندقيّة** لشيكسبير. وتاريخياً، ظهرت «الأمثولة» المسرحية في العصور التي اشتهرت بمناظرات أيديولوجية معمّقة وبالرغبة باستعمال الأدب لأهداف تربوية: عصر الإصلاح وضد الإصلاح، القرن الثامن عشر الفلسفي، والحقبة المعاصرة (لبريخت وفريش ودورنمات وستراوس).

2- هيكليّة ووظيفة

أ- إن مسرحية الأمثولة لها بعدان أو هدفان: تصميم الطرفة والحكاية، وهو نوع يستعمل سرداً، سهل الفهم ومرويٌّ بمرح وهو متلازم مع المكان والزمان. إنه يثير جوّاً وهمياً أو حقيقياً حيث يفترض بأن تكون الأحداث قد حصلت، ويكون الهدف الأخلاقي من الحكاية أو الأمثولة قد انتقل من خلال تفاعل ثقافي أدبي ونظري. على هذا المستوى العميق والجاد نكون قد تلقفنا المضمون التعليمي للمسرحية، ويصبح بإمكاننا، عند اللزوم، وضعها في موازاة واقعنا الراهن.

ب- إن مسرحية الأمثولة هي نموذج مختصر لعالمنا الخاص، حيث تكون النسب محترمة بأمانة. إن كل عمل ملموس يستند إلى مبدأ نظري يكون معطى كمثال. إنه، بشكل متناقض، وسيلة للتكلّم عن الحاضر، وفي الوقت عينه وضعه في قالب منظور بتحويله إلى قصة وإلى إطار وهمي. وغالباً ما يرفض المؤلف المسرحي الحلّ الفوري الذي يقضي بوصف الحاضر بقوة التفاصيل الطبيعية مخافة أن يحجب ما هو جوهري، ولا يوضح الآلية الأيديولوجية التي من خلالها يمكن أن نفهم المظهر الحقيقي.

ج- تفترض «الأمثولة» بتركيبتها أن تكون ترجمة لما وراء النص الأيديولوجي الذي يربط مظهر الحكاية بواقعنا الخاص، وتحصل هذه الترجمة عادة من دون صعوبة تذكر. فوراء مسرحية النفس الطيبة لستشوان لبريخت مثلاً، نقرأ استحالة أن نكون أناساً في عالم الاستغلال الاقتصادي. ويحصل مع ذلك وخصوصاً منذ الدراما العبثية أو المسرحيات ذات الطابع الغريب والمضحك المعاصرة، أن تكون الأمثولة غير قابلة للقراءة: ويعطي ماكس فريش لمسرحيته بيدرمان ومشعلو الحرائق عنواناً ثانوياً لمسرحية تعليمية من دون أمثولة. إن آلية الدراماتورجيا العبثية تحرّم على نفسها كل بحث عن معنى رمزي؛ مع أنها توحي أحياناً، بأنها ليست سوى غلاف لعبي (تمثيلي) للحقائق الأساسية للوضع البشري. لكنّها تناقض بخبث كل فرضية تفسيرية.

وعلى الرغم من ذلك، لن تكون الأمثولة، ومن دون أن تفقد كامل سحرها وجاذبيتها، مجرّدَ عملية تنكرية بين غاية وأخرى لرسالة ذات صوت واحد. يجب عليها دائماً أن تحافظ على قدر من الاستقلالية والضبابية لتظهر نفسها بأنها غير قابلة للتحوّل بشكل كامل إلى أمثولة، بل ترهن نفسها للعبة التفسير والانعكاسات التي تشي بها عملية المسرحة.

📖 Dürrenmatt, 1955, 1966; Hildesheimer, 1960; Brecht, 1967: vol. 17; Müller in: Keller, 1976.

استعراض
PARADE

بالإنجليزية: *Parade*؛ بالألمانية: *Parade*؛ بالإسبانية: *parada*.

كان الباراد، أي العرض الاستعراضي أصلاً، الدافع لظهور «راقصي الحبل»، وهم فنانون يفتنون الجمهور، وغالباً من على شرفة أو مساحة مرتفعة لدعوته إلى حضور العرض. وقد أصبح التعبير أحياناً مرادفاً لمسرحية رديئة، وتعبر هذه الكلمة جيداً عن إرادة الاستعراض وعرض المواهب البهلوانيّ الضاحكة للممثلين. إن العرض الاستعراضي هو شكل تقليدي لمداخلة مسرحية عرفت مجدها في العروض المتجوّلة في القرنين السابع عشر والثامن عشر. لكن في مطلع القرن الكبير، كان فندق بورغونيه (l'hôtel de bourgogne) يستقبل استعراضات هؤلاء الهازلين أمثال غروس - غيوم، وغولتيه - غارغوي، وتاباران.

إن التقليد الشعبي للفارس وللكوميديا دل آرتي تستمر في مسرح المعارض والأعياد الشعبية. (ونصوص الاستعراضات غير المنشورة لمعرض سان جيرمان لـ ش. غويات (Ch. Gueullette) نشرت سنة 1885).

هذا النوع من عروض الباراد تتقصد أن تكون فظّة وتحريضية؛ واللغة فجّة ومباشرة لا بل قذرة وذات أسلوب سوقي. يقدم نفسه ككلام شعبي بروابط مشكوك في أمرها، ويقول الرجل المرموق جيل (Gilles) إن الباراد هي كلمة أخلاقية كما يشار إليها، وهي مسرحية جيّدة يمكن استخدامها بهذا المعنى. وفي جانبه الساخر من الأنواع النبيلة والطبقات الاجتماعية العليا، فإن هذا الاستعراض يثبت مقدرة كبيرة على ابتكار لغة خاصة به ويجعل المسرح الراقي والجاد في أزمة.

هذه الأشكال الاستعراضية أحياناً تكون مكتوبة من مؤلفين أمثال كوليه (Collé)، وفاديه (Vadé) أو بومارشيه أو لمسارح اجتماعية ولممثلين ينتمون إلى مجتمع صالح الذين يتحررون ويتنفسون مقلّدين أو مبدعين مسرحيات من واقع الظروف.

وفي القرن التاسع عشر، ظل التقليد قائماً مع boulevard du crime ومع ممثّلي الكوميديا الجوالين (أمثال بوبيش (Bobèche) وغاليمافريه

(Galimafré)). واليوم فالشكل الممتاز للمسرح الاستعراضي هو الـ «agit-prop»، أو راوي القصص الشعبية (مثل داريو فو). ولقد أعيد اكتشافه من قِبل مايرهولد، المعجب بمسرحية *Balagan La baraque de foire*، إخراج أ. بلوك (A. Blok).

خارج النص
PARATEXTE

بالإنجليزية: *Paratext*؛ بالألمانية: *Parasprache*؛ بالإسبانية: *Paratexto*.

يقترح ج. م. توماسو (1984) كلمة (Pa-ratexte) خارج النص لتجنّب اثنائي النص الرئيسي/ النص الثانوي، الذي يعتبر معياراً أساسياً: إن «خارج النص» هو «ذاك النص المطبوع بالأحرف المائلة أو بنوع آخر من الحروف ممايجعله يبدو مختلفاً عن القسم الآخر من النص» (79: 1984). ويتضمن نظام «خارج النص» العنوان ولائحة الشخصيات والتعليمات المسرحية، الزمنية والمكانية، وأوصاف الديكور وتوجهات كاتب المسرحية للمخرج وللممثل حول كيفيّة الأداء، ويتضمّن أيضاً التواصل بحركات وتعابير يشارك فيها الوجه وطريقة تنظيم الفضاء، كما يتضمن خطاباً للمواكبة مثل الإهداء والمقدمة أو التحذير.

Thomasseau, 1984, 1996.

خارج المسرح
PARATHÉÂTRE

بالإنجليزية: *Paratheatre*؛ بالألمانية: *Paratheater*؛ بالإسبانية: *Parateatro*.

نشاط درامي مسرحي بالمعنى العريض، يلجأ إلى طرق مستعارة من المسرح، ولا يهدف إلى تحقيق جمالي ويقع على هامش البناء الدرامي.

ما يحيط بالمسرح لا نهاية له:

1- استعمل غروتوفسكي في مطلع السبعينيات تعبير «خارج المسرح» ليعلّل ويشرح عبوره من الإخراج إلى المسرح الأنثروبولوجي وإلى خارج المسرح، أي المسرح المشارك، أي بمشاركة فاعلة لمن هم في الخارج (Ri-chards, 1995:182). وإن مسرح المصادر (1970–1979) اهتم بردّة الفعل الأنثروبولوجية التي تفتش عن «مصادر لعدة تقنيات تقليدية سبقت هذه الفوارق» (182). وحرصاً منه على إيجاد الجذع أو القاسم المشترك لكل المظاهر المشهدية، انكبّ باربا على التحقيق عن ما هو سابق للتعبير وعن المبادئ الشمولية الكبرى المشتركة لتقاليد الأداء والرقص.

2- إن الأنشطة العلاجيّة تستعمل المسرح كنشاط موقظ ومنبّه، فاهتمت مثلاً بالتعبير المسرحي (Dars et Benoit, 1964) من خلال اختبارها بمرافقة طبيب نفسي وممثّل في تجارب قريبة من البسيكودرام «الدراما النفسية».

3- المعاقون ذهنياً مدعوون أحياناً إلى مشاركة ممثّلين ناشطين في هذا المجال من دون أن تكون هذه الممارسة المسرحية تهدف إلى العلاج، إنما أيضاً بهدف جمالي.

(L'expérience relatée par Mike Pearson *in Internationale de l'imaginaire*, 1996, no. 4)

4- أما «مسرح الآخرين» كما حدّده باربا (*International Journal Information*, 1976)، فهو أيضاً، «يحيا على الهامش، وغالباً خارج، أو في محيط المراكز والعواصم الثقافية. إنه مسرح صُنع من قبل أناس يعرّفون عن أنفسهم كممثلين ومخرجين، على الرغم من أنهم نادراً ما تلقّوا تأهيلاً مسرحياً تقليدياً، الأمر الذي يحول دون الاعتراف بهم كمحترفين. ظاهرة سوسيولوجية بقدر ما هي تأكيد جمالي، فإن مسرح «الآخرين» يتشكّل من شبكة تبادل

دعم وبتشجيع متبادلين (Watson, 1993). وهكذا ينجو مسرح الآخرين من شروط المسرح التجاري المموّل والمدعوم وينتظم في شبكة اقتصادية تتماشى مع أساليبه الخاصة في الإنتاج والنشر.

مَسار
PARCOURS

بالإنجليزية: *Site-Specific Performance*؛ بالألمانية: *Parcours*؛ بالإسبانية: *Itinerario*.

كردّ فعل ضدّ تقليد كان يجعل من المشاهد كائناً سلبياً مكبّلاً في مقعده أمام الخشبة، فإن الإخراج يحثّ الجمهور أحياناً على اتخاذ مسارٍ معيّن حيال العرض والسينوغرافيا: فلا يبقى الديكور مجرّد غلّ (أغلال) يكبّل الممثل أو الجمهور، إنما موضوع مجاز بنظرة هدّامة، وغالباً بالانتقال الجسدي للجمهور بحسب حالة الأداء والمنصات والواجهات والصالات والأمكنة المختلفة أو الأغراض المعروضة، وإن طقس الحركة ينفّذ أحياناً كأنه مسار أولي. هكذا أخرج لوقا رونكوني مسرحية *Orlondo Furioso* عام 1969 أو 1789 أو عام 1793، وذكرى شيكسبير لبيتر شتاين (Peter Stein) سنة 1976 و le Désamour لِـ la Comédie de Caen عام 1980 أو Camlaan لِـ le groupe gallois Brith Gof.

إنَّ مفهوم المسار في السينوغرافيا يدعو المشاهد لاكتشاف النقاط الحساسة في السينوغرافيا أو للمكان المسرحي، إلى عدم اعتبار الديكور كشكل جامد ونهائي، إنما كمكان يوظف البصر فيه بطرق مختلفة بحسب فترات العرض وتغييرات الإضاءة وتموضع الممثلين. إنّ المشاهد يخترع السينوغرافيا وإلى حدّ ما، العرض بحسب فترات التوقف، وتغيرات النظام: فلا يعود مسحوقاً بالديكور بل يقولبه بحسب الأحداث والممثل. والمشاهد في «المسار» يقدّر العرض بمقاسته ويحصر نفسه داخله ويظهر أنه مُتنبّه للنقاط الحساسة على الخشبة. فيصبح الإخراج، عند تموضع الغرض المواجه للنظر، على مستوى نظر المشاهد وما ينتجه انطلاقاً من المعطيات السينوغرافية.

ويصبح المسار عملية تحوّل مادية لحرية الحركات، وتقارب من الفنون التشكيلية (تركيب) أو التمثيل (نزهة أو هابننغ)؛ فتنبثق منه رؤى وصور متعددة ومكيّفة مع العنصر المسرحي: نصياً ومشهدياً، لا مخططاً يعمل على وتر واحد موحّد، لكنه يُنثر كمجموعة من النجوم.

باروديا
PARODIE

من اليونانية: *Parodia*، بحسب الطباق، *contre-ode, contre chant*؛ بالإنجليزية: *Parody*؛ بالألمانية: *Parodie*؛ بالإسبانية: *Parodia*.

مسرحية، أو جزء من نص، تُحوّل بسخرية نصاً سابقاً ليسخر منه بكل أنواع التأثيرات المضحكة. ويعرّفه لو ليتريه (Le littré) كمسرحية من نوع البورلسك، حيث يتمّ فيها تشويه مسرحية من النوع النبيل. وقد عزا أرسطو هذا الابتكار إلى هيغمون دو ثاسوس (Hégémon de Thasos). بينما سخر أريسطوفان في مسرحيته الضفادع من أعمال لإسخيلوس وأوريبيد. هناك أيضاً باروديا السيد (*parodie du Cid*) في القرن السابع عشر أو *Le Chapelain décoiffé* (1665) أو معالجة روجيه بلانشون لنص السيد، بينما مسرحية هرناني لفكتور هوغو «هرنالي» وراي

بلاس (*Ruy Blas*) أصبحت تحت عنوان ساخر هو **راي بلاغ** (*Ruy Blag*)، وأعمال من نوع الأوبرا كوميك لأوفنباخ (Offenbach) مثل: **هيلين الجميلة** و**أورفيه في الجحيم** هدمت العالم الميثولوجي والمأساوي.

1- ازدواج الشخصية

تعني الباروديا في الوقت نفسه النصّ الساخر والنصّ الذي خضع للسخرية أو للتحريف؛ فالمستويان يحملان طابع السخرية بمجرّد أن **أزيلت عنهما السمة النقدية الأصلية. فالخطاب المحرّف بالسخرية لن يدعنا ننسى الهدف** موضوع السخرية خشية أن يفقد قوته النقدية. إنه يذكّر بالنص الأصلي من خلال تشويهه وتحويره؛ **وهو يستعين بثبات وجهد لإعادة** تشكيل القارئ والمشاهد. فالاستشهاد والإبداع الأصلي يحافظ مع النص على علاقات بنصّية ضيقة. وأكثر أيضاً، من معارضة أثر أدبي أو فني، فإن «الباروديا» ترمي إلى مشاهدة الغرض موضوع السخرية وتكرّمه على طريقتها. وإن فعل المقارنة يشكّل قسماً من مفهوم التلقّي، إنها تقوم بالنسبة إلى المؤدّي وتابعه المُشاهد على قلب كل العلامات: كأن يبدّل ما هو نبيل بما هو مبتذل والاحترام بعدمه، والجاد بالمضحك. هذا التعاكس للعلامات يكون غالباً ذا معنى انحداري، ولكن ليس بالضرورة: فالنوع المبتذل أو الحكاية التي تثير الشفقة يمكن أن تستبدل بأسلوب راقٍ أو بأقصوصة عن الأمراء؛ فالتضادّ أو الأثر الهزلي سيبدوان قابلين للفهم والإدراك أكثر. (هذه التقنية في التمويه مستعملة في النوع البطولي المضحك).

2- مكننة

بحسب الشكلانيين الروس، فإن الأنواع تتطور وخصوصاً بسبب تعاقب أنواع الباروديا، فالعنصر المحرك للتحريف الساخر يهاجم الطرق الآلية والمقولبة. إن خواص الباروديا تكمن في مكننة مفهوم أو نظام محدد [....] وهكذا يحقق الانحراف الساخر «الباروديا» هدفين:**1**- مكننة نظام محدد؛ **2**- تنظيم مادة جديدة ليست سوى الطريقة المممكننة القديمة (Tynianov, 1969: 74).

وتميل الباروديا إلى أن تصبح نوعاً مستقلاً وتقنية للكشف عن الطريقة الفنية. وفي المسرح يُفسَّر هذا بإعادة **كسب المسرحية وبقطع وانفصال الوهم عبر إلحاح كبير جداً على سمات الأداء المسرحي [تضخيم الخطابة، والمعاناة، والمأساة، والتأثيرات المشهدية... إلخ] كالسخرية، فإن الباروديا ربما هي مبدأ** بنيوي خاص بالعمل الدرامي: بمجرّد أن **يعرض الإخراج خيوط حبكته ويخضع** التواصل الداخلي، أي المشهدي، إلى التواصل الخارجي، أي بنية الخشبة والصالة.

3- غاية ومضامين

إن الباروديا في مسرحية ما ليست تقنية إضحاك فقط، إنها تؤسّس لعملية من المقارنات والتعليقات مع الأثر موضوع الباروديا، ومع التقليد الأدبي أو المسرحي. إنها تشكّل الخطاب الما بعد النقدي حول المسرحية الأصلية. وأحياناً يحصل العكس، إنها تعيد وتتناول كتابة الدراماتورجيا وأيديولوجية المسرحية المقلدة وتحولهما، وهذه هي حال **ماكبث** (*Macbeth*) ليونسكو الذي حوّل **ماكبث** شيكسبير إلى الشكل البارودي الساخر.

وتقوم الباروديا على الأسلوب والنبرة والشخصية والنوع، أو ببساطة على المواقف الدرامية. وعندما يكون هدفها تعليمياً أو أخلاقياً، فإنها تتقرّب من أسلوب الهجاء الاجتماعي الصرف في الفلسفة أو السياسة.

فهدفها إذن رصين في الأساس لأنها تعرض نظاماً متماسكاً من القيم مقابل نظام آخر سبق أن تعرّض للانتقاد. إن الهجاء والقدح لا يكتفي، على غرار السخرية والباروديا والمحاكاة، بملامسة سطحية لمواضيعها بنوع من اللعب الصرف.. إنها تريد لنفسها دوراً إصلاحياً (الهجاء على شكل أمثولات، في قالب جديد ومُثمر) وتعرف وحدها كيف تجمع الممتع مع المفيد. «بيت من الشعر ينقّيه بأشعة العقل السليم» بوالو (Boileau, Satire IX). وغالباً ما أشرنا إلى عنف الباروديا وقدرتها على مهاجمة الإنسان في أقدس ما لديه. إنها بهذا قريبة من الاستهزاء، ووحدها، بحسب لابروير [...] ومن بين كل الإهانات التي تقترفها، هي الأقل تسامحاً. إنها لغة الاحتقار [...] تهاجم الإنسان في آخر حصن له وهو رأيه الذي يعبّر فيه عن ذاته، فهي تريد أن تجعله قابلاً للسخرية في نظرها (1934:86).

وعندما لا تدّعي الصفة الإصلاحية، فهي غالباً ما تكون باروديا شكلية (هدم من أجل كسر شكل أو أسلوب)، أو تقترب من البورلسك الفظّ والعبثي. كل القيم الجمالية والفلسفية منكرة في هذه المجزرة التمثيلية الهائلة.

☞ هزلي، تناصّ.

Cahiers du XXe siècle, 1976; 🕮 Genette, 1982; Pavis, 1986 a.

الذروة

PAROXYSME

🗘 من اليونانية: *Paroxusmos*, aiguis-er, exciter؛

بالإنجليزية: Climax؛ بالألمانية: Höhe-punkt؛ بالإسبانية: Paroxismo (punto cul-minante).

هي فترة في المسرحية تبلغ فيها الكثافة الدرامية ذروتها بعد صعود متباطئ للفعل وتماماً قبل الكارثة في اللحظة الأشدّ لبلوغ المنحى الدرامي.

تقسيم

PARTITION

🗘 بالإنجليزية: *Score*؛ بالألمانية: *Par-titur*؛ بالإسبانية: *Partitura*.

1- التقسيم المسرحي المستحيل

إذا كانت الموسيقى تنعم بنظام دقيق للغاية لتدوين التقاسيم الآلاتية لقطعة موسيقية، فإن المسرح أبعد من أن يكون بتصرفه لغة مماثلة قادرة على إجراء كشف تنتظم فيه كل الفنون المشهدية وكل الرموز والأنظمة الدلالية. ومع ذلك، وبشكل دوري، فإن المطالبة بلغة للتوسيم المشهدي بدأت عند المخرجين والمنظّرين الذين يُنعتون بالهيروغليفيين أمثال غروتوفسكي وآرتو، أو الحركيين مثل بريخت، والمهتمين بالموجات الإيقاعية مثل ستانيسلافسكي، والترسيمات البيوميكانيكيّة مثل مايرهولد. هذه كلها شكّلت بعض المحاولات الشهيرة لكتابة مسرحية مستقلة. بعض دفاتر الإخراج ومنها، (دفاتر ستانيسلافسكي أو بريخت على سبيل المثال) هي إعادة تشكيلات حقيقية للعرض. بالمقابل، فإن التسجيلات الكوريغرافية في نظام لابان (système de Laban, 1960, 1994) قابلة للتغيير بصعوبة في المسرح. فهل المعلوماتية هي في مرحلة حلّ الصعوبة التقنية للتدوين؟

إن علم السيميولوجيا الحريص على التفكير وبرهنة المعطيات المجرّبة للعرض المسرحي يطرح على نفسه هذا السؤال من دون التوصّل مع ذلك إلى إقامة قواعد لغوية تكون مطواعة ودقيقة بما فيه الكفاية. هذا ما يعود بالأخص إلى طبيعة المسرح، وخاصة

إلى الرابط موضوع الإشكال الكبير بين النصّ والخشبة ويصعب على هذا النوع من التقسيم المشهدي الإفلات من تأثير «التقعيد» اللغوي والذي يَطبع سِمَته عند تقطّع المشهد وفي عملية وصفه.

2- النص كشكل مقسّم

بالنسبة إلى الحرصاء على النص، أولئك الذين يرفضون أخذ كل عملية إخراج بالاعتبار لأنها حكماً مزيّفة على أساس أنّ النص غاية ومقصد بحدّ ذاته، (بينما في الموسيقى لا يجرؤ أي مولع بها على القول بأنه يفضّل قراءة قطعة من عمل بيتهوفن على الذهاب إلى حفلة العزف) هذا الموقف الفيلولوجي ليس فيه شيء يحمل على التوبيخ: النص يُقرأ في النهاية، كالشعر، وخاصة النص الكلاسيكي؛ إنّه يحتوي دائماً على قدر أقل من التعليمات المسرحية الخارجية أو المدمجة في جسم المسرحية، ومع ذلك فالتجربة التي يحملها الحدث في العرض المسرحي تتعثر بقساوة بمجرّد القراءة وبالشعر الدرامي، إننا ننسى سريعاً بأن النص الدرامي ليس أكثر من أثر شديد الافتقار لحدث سابق: بفضل الإرهاب الذي يمارسه الأدب الذي أصبح مرجعاً في الغرب في نهاية العصور الوسطى، ثمّة توليفة أو تدوين يدّعي انتحال صفة الأثر (Rey, 1980: 187).

3- التقسيم كنصّ

بعد ازدهار فن الإخراج و «مسرح الصور» اللذين يُخضعان كل شيء لفضاء معيّن ولخطاب المخرج، فإننا نلاحظ عودةً إلى مسرح النص، وإلى الحاجة إلى تقسيم نصيّ مقارن في دقته وانضباطه، (من أجل إخراج مسرحي مستقبلي) إلى مقطوعة موسيقية. إن كتّاباً أمثال جان فوتيه وجان أودورو (Jean Audureau) أو ميشال فينافر وضعوا نصوصاً ذكروا فيها أمكنة الوقف والترابط المتسلسل والإيقاعات والوصلات والتقطيعات والنغمات السريعة أو البطيئة، جاهدين لاستشراف إيقاع العرض المشهدي المحمول في النص. فالسؤال هو معرفة من أين يأتي هذا الإيقاع، أو إذا كان المؤلّف يمتلكه أو إذا كان لديه مفتاحه أو إذا ما كان في كل إخراج جديد وفي كل ما ينطق به الممثّل يطرح هذه المسألة ويعيد إحياءها.

4- خلفيات تقسيم الممثل

ويحل محلّ مصطلح خلفيات النص (sous texte) المتعلّق بالمسرح النفسي والأدبي حصراً، ونقترح استعمال عبارة «خلفيات تقسيم الممثل» التي تُعتبر شكلاً رئيسياً ومؤثراً للتواصل عبر الحركات (Kinesthésique)، ويتمحور حول نقاط استعلام وارتكاز للممثل، مخلوقة ومتصورة من خلاله بمساعدة المخرج، ولكن لا تظهر إلا بروح وبجسد المشاهد (Pavis, 1996 a: 94).

☞ كتاب الإخراج، سيناريو، توصيف، نص استعراضي.

📖 Theaterarbeit, 1961.

مسرحية الآلام
PASSION

بالإنجليزية: *Passion Play*؛ بالألمانية: *Passionspiel*؛ بالإسبانية: *Pasión*.

شكل مسرحي عائد إلى القرون الوسطى يقوم على تمثيل مراحل آلام السيد المسيح، مُستلهماً الأناجيل. كان هذا العرض يقدّم لوحات استعراضية مذهلة، وتستغرق عدة أيام ويستخدم فيها مئات الممثلين جاذبين اهتمام المدينة بكاملها، وما زال يقام عرض الآلام هذا في مُدن أوبراميرو (Oberammergau) وتيلفن (Telefen) ونانسي ولينيي (Ligny).

أهواء

PASSIONS

بالإنجليزية: *Passions*؛ بالألمانية: *Leidenschaften*؛ بالإسبانية: *Pasiones*.

لقد كان الاهتمام على الدوام بمعرفة كيفية التعبير عن الشهوات والأهواء في المسرح والتأشير إليه بالصوت والحركة. وفي العصر الكلاسيكي، عصر ديكارت (Descartes) وعمله **البحث في آلام السيد المسيح** أو مناظرة لو برون (Le Brun) بموضوع **«التعبير العام والخاص»** (1668)، الذي حاول فيها وضع روامز لحركات الإيماء والوضعيات. والشهوات أو الأهواء هي «حركة الروح التي تكمن في الجزء الحسّاس لمتابعة ما تعتبره النفس صالحاً أو للهروب مما تعتبره سيئاً، وتعتبر كل ما يُسبّب للنفس من الأهواء والشغف عادياً، ويحرض الجسد على الفعل (Le Brun, 1668. أما الاتفاقيات التي وضعها كلٌّ من لو برون وكورناي أو لا فوشور (Le Faucheur) (اتفاقية فعل الخطيب) فتقترح إدراجه في فهرس يحدّد رغبات النفس، والإيماءات والمواقف التي نُعبّر عنها: وهكذا، وبحسب لو برون، فإنّ العين ستكون بالأخص معبّرة والحواجب سوف تومئ بشكل أفضل إلى الشهوات. وفي بحثه المعنون: **أحاسيس الروح** (*Passions of the Mind*) يحدّد ت. رايت (T. Wright) الفعل كصورة خارجية للروح الداخلية، فمن خلال الفم يقول (الممثّل) رأيه المستمد من روحه وفكره؛ وفحواه أنه كلام يقوله أيّ كان بصوت صامت للأعين؛ وبحياته وبجسده الكوني، كأنه يقول: هكذا نحن نتحرّك، لأن الأهواء هي التي تتفاعل فينا وتحركنا.

وغالباً ما يكون الصوت مُكَلّفاً بتسيير الشهوات وذلك بفضل تعابير الوجه المرمّزة جداً، وبفضل اليد اليُسرى التي تضرب الإيقاع بينما اليُمنى تسجّل التأثيرات والفوارق والتلميحات. من هنا لهجة التفخيم التي تبدو أكثر تماسكاً في الشكل السردي والغنائي منها في تقديم الفعل بواسطة الإيماء كما يطالب ديدرو أو أنجيل (Engel) (1788). وهذا الأخير كان لديه مشروع لمجموعة من الحركات التعبيرية ولائحة بكل الروامز، لائحة لا تزال تشكّل بعض الحساسية بالنسبة إلى آرتو حينما يؤكدّ أن العشرة آلاف تعبير/ وتعبير للوجه المأخوذة في حالة التقنّع، يمكن أن تصبح سِمة معنونة ومجدوَلة كإعلان ملصَق (143 :1964).

مشاعر – شغف

PATHOS

من اليونانية: *Pathos, sentiment, souffrance*؛

بالإنجليزية: *Pathos, false heroics*؛ بالألمانية: *Pathos, Falsches Pathos*؛ بالإسبانية: *Pathos*.

1- الباتوس هو المسرح الذي يثير الانفعال (العاطفة والحنان والشفقة) عند المشاهد.

وفي فن البلاغة الباتوس هو تقنية خاصة جداً تثير الإحساس المبالغ لدى السامع (بخلاف الـ إيثوس (Ithos) الذي هو تعبير أخلاقي يُمارسه الخطيب) ويجب تمييزه عن الدرامي والمأساوي.

فالدرامي* (le dramatique) هو صنف أدبي يصفُ الفعل؛ سلوكه وارتداداته.

المأساوي مرتبط بفكرة الحاجة والحتمية للقدر المشؤوم لكنه مستفز ومقبول بحرية من البطل المؤثّر في المشاعر.

le pathétique هي طريقة في التلقّي لعرض يثير الرحمة. والضحايا الأبرياء يصبحون رهينة قدرهم بلا أي دفاع.

وقد بلغ هذا النوع *le pathétique* أوجه في مأساة القرنين السابع عشر والثامن عشر كما في الدراما البرجوازية. ولكنه يُصوَّر دائماً كأحد مكوّنات النجاح في إثارة الانفعال و/ أو لهدف تجاري.

2- المسرح، وخصوصاً التراجيديا، تلجأ إلى المحزن (إثارة العواطف) ما إن يدعو الجمهور إلى التماهي مع موقف أو قضية تُحدث إثارتها صدمة لدى السامع.

وفي فن الشعر لأرسطو، فإن الباثوس هو القسم من التراجيديا التي تصيب الشخصية بسبب موت أو أحداث مأساوية وتُثيرُ مشاعر الشفقة (éleos) والرعب (phobos) المؤدّية إلى تطهير النفس، (كاترثيس).

وقد ميّز هيغل (1832: 583-518) بين الباثوس الذاتي والباثوس الغرضي. فالباثوس الذاتي هو الإحساس بالمعاناة والوهن والسلبية التي تتملّك الجمهور، بينما الباثوس الغرضي فهدفه تحريك مشاعر المشاهد بأن يبسط تحت أنظاره الناحية الجوهرية للمواقف والأهداف والطباع (525). إن الباثوس يدفع إلى فعل يمكنه أن يحدث عند أي شخص عبر القوى الأخلاقية، والروحية، من خلال الدعوات الإلهية، وطلب العدالة، وحب الوطن والأهل والإخوة والحب الزوجي (327).

3- للباثوس اليوم معنى تحقيري: فقد أصبح نوعاً من العواطف المبالغ فيها. وإن أداء بعض الممثلين (في القرن الثامن عشر تحديداً) والكتابة الدرامية استخدمت المبالغة في العواطف لتصوير معنى الباثوس؛ إنهم يبالغون جداً بالتأثيرات ويدقّون على وترنا الحسّاس زيادة عن اللزوم. إن تحويل الباثوس إلى نوع من الباروديا بحسب شيلّر وبوشنر وبريخت تُشير بشكل واضح إلى تقارب هذه العاطفية المؤسلبة مع المضحك.

4- لا يُقرأ الباثوس على مستوى النصّ الطافح بالتعجُّبات والتكرار وبالكلمات التي تُظهر الحالة النفسية إلى من يؤديها. فالباثوس يظهر في حركية غير واقعية، مشدّداً على التعابير، ولاعباً على التأثيرات التشكيلية لتجمّعات الممثلين، الذين يعيدون بناء لوحات حيّة (انظر ديدرو 1758 في وصفه لموت سقراط وردّات الفعل الرهيبة للمقرَّبين منه).

الباثوس هو عنصر يمكن كنْهه كشيء منتَج كما كشيء متلقّى؛ وهو يتغيّر مع كل عصر. ويمكن ألا يكون صادماً، إنما متماشياً بشكل طبيعي مع العصر الذي يُنتَج فيه. وبعد بعض سنوات لاحقة، وبالاستماع إلى تسجيل أو بمشاهدة فيلم، قد يبدو كشيء مبالغ فيه واصطناعي، الأمر الذي يدلّ على أهمية الرموز الأيديولوجيّة لتلقّي المعنى من أجل عملية تقييم لوجوده ونوعيته.

Diderot, 1758; Schiller, 1793; Hegel, 1832; Kommerell, 1940; Romilly, 1961; Eisenstein, 1976, 1978.

إدراك حسّي
PERCEPTION

بالإنجليزية: *Perception*؛ بالألمانية: *Wahrnehmung*؛ بالإسبانية: *Percepción*.

إنه مفهوم ينبغي تمييزه عن الاستقبال، يتعلّق بمُجمل الطرق المعرفيّة؛ الفِكرية والتأويليّة التي تدور في خلد المشاهدين. وهذا الإدراك الملموس يتضمّن الاستعمال الحسي للحواس الخمس، وذلك أبعد من البصر والسمع الذين نميل عادة إلى إشراكهما في العرض.

1- اللمسي

ظاهرياً، تبدو هذه الصفة مستبعدة من

التجربة الغربيّة للمشاهد الموجود على مسافة لا بأس بها من الخشبة والمدعو إلى الاستماع والمشاهدة فقط من دون التدخّل. يلعب الـ «لمسي» مع ذلك دوراً عبر الإدراك الحسي للحركة وتفعيل ملكّة الحواس، على سبيل المثال بفضل استعمال العناصر الطبيعية مثل **الأرض، والماء، والنار (Brook). إن حاسة** اللمس تعمل من خلال الفن الدرامي بحسب بارو على لعب دور أساسي في التواصل الشهواني والحسّي. فالعرض المسرحي هو **مزيج، جماعي، ومشهد حبٍّ حقيقي، وارتباط شهواني لفريقين من الناس (13 :1961).**

وفي المحصلة، هناك نوعان من المسرح: **المسرح الجاف حيث لا تكون الخشبة سوى مكان للترميز، لا قيمة فيها إلا للصورة «الصرف»** وللنص المجرّد. والمسرح «الرطب»، من جهة أخرى، حيث التجربة الجمالية تقضي بلمس الحقيقة القذرة واليوميّة بالإصبع .

إن الذاكرة الجسدية التي يُوجدها الرقص من خلال التبادلات الثابتة والاتزان والتطابق، تذكّرنا بعلاقتنا الشخصية مع جسدنا والتي يؤثّر فيها العرض بشكل دائم.

2- الشمّ والذوق

هاتان الحاستان اللتان تتوسّلهما الأشكال المسرحية الشعبية بقوة، حيث العيد وتناول الطعام يختلطان مع العرض، مستبعدتان عادة في الغرب، مع تجارب تستحق الذكر، مثل: المسرح «المشموم»، (Paquet, 1995) أو بعض العروض والتي نُعِدُّ ونستهلك منتوج المطبخ على المسرح خلالها (*Faust gastronome*) لريتشارد شيشنر وذلك قبل بدء العرض أمام الجمهور، فإن المسرحية والمأكل يكونان قد انتهيا.

هذه المقاربة الاستثنائية للعرض تحاول أن تركز كل شيء حول المشاهد، ليكون هو المُخرج الضروري لكتلة الدوافع، والعلاقات وللمواد التي لا تسمح لنفسها بأن تتقلّص لتنتهي إلى حاسة واحدة. وهذا التقرّب يدمج كل المشاعر المتنافرة، ويربط مثلاً البصري والسمعي، والمعرفي والحسّي، والحركي والنفسي، سواء كان بشكل جسد وازن أم **جسد في الفكر** (Johnson M., 1987) إن إدراك المشاهد الحسيّ يقع في المكان الاستراتيجي حيث التجربة المسرحية تكون في أوج تعقيدها وعدم انتظامها.

عرض متكامل

PERFORMANCE

بالإنجليزية: *Performance*؛ بالألمانية: *Performance*؛ بالإسبانية: *espectáculo*.

إن عبارة *la performance* أو *le performance art* هي تعبير يمكن ترجمته بالفرنسية ب «مسرح الفنون المرئية». وقد ظهرت في سنوات الستينيات، وليس من السهل تمييزها عن الهابيننغ (Happening) وهي متأثرة بأعمال الكاتب جان كيج ومصمّم الرقص ميرس كونينغهام ومصوّر أفلام الفيديو نايم جون بارك (Name June Park) والنحّات آلان كابروف. ولم تبلغ نضجها إلّا في السنوات الثمانينيات.

ويشترك العرض المتكامل، ومن دون سابق تصوّر، مع الفنون المرئية، والمسرح، والرقص، والموسيقى، والفيديو، والشعر والسينما ولا يقدّم في المسارح بل في المتاحف أو معارض الفن. إنه خطاب «عرض» متعدّد الأشكال والمواضيع.

التشديد فيه تركّز على ما هو زائل وعلى عدم الاكتمال أكثر مما هو على الأثر الفني المعروض والتام. الممثل فيه ما كان ممثلاً

يؤدّي دوراً، إنما يلعب من وقت لآخر دور سارد، ورسام، وراقص، وسبباً للإلحاح على حضوره الجسدي، وعليه أن يلعب دور كاتب لسيرة ذاتية ممسرحة لها علاقة مباشرة مع الأغراض ومع الموقف البياني (الكلامي). «إن مسرح العرض المتكامل المعاد إحياؤه بفضل فنانين لديهم تعريف هجين عن عملهم، تاركين من دون خجل أفكارهم تنحرف عن هدفها بالمعنى المسرحي من جهة، و «نحت» الآخر من جهة أخرى، مع الاهتمام الزائد بحيويّة ومفاعيل العرض بدلاً من الاهتمام بتصحيح التعريف النظري لما يعملون. إن مسرح العرض المتكامل قال بصراحة إنه لا يريد أن يعني شيئاً (Jeff Nuttal).

وتميّز أندريا نوريه (Andrea Nouryeh) في مقالة غير منشورة خمسة ميول لهذا النوع من العروض:

- فن الجسد (Body Art): يستعمل جسد المؤدّي (Performer) ليضعه في حالة الخطر ف. أكونسي (V. Acconci)، وش. بوردن (Ch. Burden)، وج. باين؛ ليعرضه أو ليختبر صورته.
- استكشاف المكان والزمان بتنقلات بطيئة وعرض وجوه: *Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square*, de RINKE (1968).
- تقديم سيرة ذاتية يروي فيها الفنان أحداثاً حقيقية من حياته ل. مونتانو: (L. Montano: *Michell Death*; ou Spalding gray: (*A Personal History of the American Theater*, 1980).
- الاحتفالية الطقوسية والميثولوجية، مثلاً: *les orgies et mysteries* de nitsch.
- التعليق الاجتماعي: مثل رجل الفيديو بوب آشلي (Bob Ashley) الذي يحكي عن الميثولوجيات الحديثة أو عن لوري أندرسون في الـ «United States» (1979-1982) الذي مزج الشعر، والكمان الكهربائي، والفيلم والديابوزيتيفا (Diapositives) في عرض متعدّد الوسائل الإعلامية.

☞ وسيلة إعلامية (مسرح)، مسرح تجريبي.

📖 Marranca, 1977; Goldberg, 1979; Wiles, 1980; Battcock, Nickas, 1984; Thomsen, 1985. Voir Également les revues *ArTitudes international*, *Performing Arts Journal*, *Parachute*, *The Drama Review*; Carlson, 1996.

أدّى - مثّل

PERFORMER

🔄 بالإنجليزية: *Performer*؛ بالألمانية: *Performer*؛ بالإسبانية: *Performer*.

1- اصطلاح إنجليزي استُعمل أحياناً لإظهار الفرق مع اصطلاح «ممثّل» أو «مؤدٍّ» الذي عُدَّ محدوداً جداً في المسرح المحكي. المؤدي (*le performer*)، على النقيض من ذلك، فهو أيضاً المغني والراقص أو الإيمائي، وباختصار، هو كل ما يستطيع الفنان الغربي أو الشرقي أن يحققه (to perform) على خشبة المسرح. المؤدي هذا يحقّق دائماً عملاً باهراً (une performance)، صوتاً وحركة أو عزفاً على آلة في معارضته للأداء أو للعرض الكيفي لدور الممثل.

2- بمعنى أكثر تخصّصية، المؤدي هو الذي يتكلّم ويتصرّف باسمه الخاص (كفنان وكشخص) ويتوجّه إلى الجمهور أيضاً، في حين أن الممثّل يعرض شخصيته (الدرامية) ويتظاهر بأنه لا يعرف بأنه ليس سوى ممثل. المؤدّي ينفذ إخراجاً يتماشى مع أناه الخاصة، والممثل يلعب دور الآخر.

تحوّل مُفاجئ

PÉRIPÉTIE

من اليونانية: peripeteia retourne-ment imprévu؛

بالإنجليزية: *Peripety, Peripeteia*؛ بالألمانية: *Peripetie*؛ بالإسبانية: *Peripecia*.

تحوّل مباغت وغير متوقّع في الموقف (retournement) أو «انقلاب في الحدث» (أرسطو).

1- بالمعنى التقني للكلمة، فإن التحوّل المفاجئ يقع في اللحظة حيث يتخذ قدر البطل شكلاً غير متوقّع. هذا، بحسب أرسطو، هو المعبر من السعادة إلى الشقاء أو العكس. بالنسبة إلى فريتاغ (Freytag): «إنها اللحظة التراجيدية التي بنتيجة الأحداث غير المتوقعة على الرغم من أنها قريبة من مضمون الحدث الداخلي المعروض، تحوّل انحراف البطل والحدث الرئيسي باتجاه جديد» (1857).

2- بالمعنى الحديث، التحوّل المفاجئ لم يعد يرتبط بحدث واحد في المسرحية؛ هو يشير إلى تجلّي الحدث أو انخفاضه. (سفرة شابها الكثير من المفاجآت) ولا بأس إذا كان المشهد تابعاً للحظة مغالاة في الفعل.

شخصية (درامية)

PERSONNAGE

بالإنجليزية: *Character*؛ بالألمانية: *Person figure*؛ بالإسبانية: *Personaje*.

في المسرح، تساعد الشخصية الممثّل على تكوين ملامحه وإبداء رأيه، بطريقة لا تبدو فيها أنها تطرح إشكالية ما. وعلى الرغم من «وضوح» هذه الهوية بين الإنسان الحي والشخصية، فالشخصية تبدأ بالظهور كقناع يتناسب مع الدور المسرحي بالنسبة إلى المسرح الإغريقي. ومن خلال استعمال كلمة «شخصية» في القواعد اكتسبت العبارة شيئاً فشيئاً معنى الكائن الحي كشخص، بحيث انتقلت الشخصية المسرحية إلى نوع من التماهي مع الشخص الإنساني.

1- مسخيات* تاريخية للشخصية

أ- شخصية وشخص

بالنسبة إلى المسرح الإغريقي، «البرسونا» **(persona) هو القناع، والدور الذي يأخذه الممثل، وهو لا يتعلق بالشخصية التي خطّط** لها الكاتب المسرحي. فالممثل منفصل تماماً عن شخصيته، فهو هنا ليس سوى المنفّذ لا المجسّد إلى حدّ أن يفصل في تمثيله الحركة عن الكلام، وكل ما جاء بعد تطوّر المسرح الغربي سيكون مدموغاً بالعودة الكاملة إلى هذه النظرية: الشخصية ستتماهى أكثر فأكثر مع الممثل الذي يجسّدها وستنسلخ لتصبح وحدة كاملة نفسية وأخلاقية لأناس آخرين، مكلّفة بأن تقدم للمشاهد انعكاساً لهذا التماهي. إن هذا التعاضد بين الشخصية والممثل (التي بلغت أوجها في الجمالية عند الممثلين الرومنطيقيين الكبار) جاء بصعوبات كبيرة في ما يتعلّق بتحليل الشخصية.

ب- تاريخ مسار

هذا التطور فتح الطريق عند انطلاقته للفردانية البرجوازية، منذ عصر النهضة والكلاسيكية (بوكاس، سرفانتيس، شيكسبير) وبلغ ذروته بعد العام 1750 حتى نهاية القرن التاسع عشر، عندما رأت الدراماتورجيا البرجوازية في هذه الفردية الغنية الممثّل النموذجي لرغبتها في التعرّف إلى دورها المركزي في إنتاج الجماليات والأفكار.

وهكذا ارتبطت الشخصية، على الأقل من ناحية الشكل المحدّد بدقة كبيرة، بكتابة

درامية برجوازية حاولت أن تجعل منها البديل المنسجم مع قناعتها: (زخم عاطفي عند شيكسبير). فالشخصية لاقت صعوبة في البقاء فرداً حراً ومستقلاً. في العصر الكلاسيكي الفرنسي خضعت دائماً، ولكن بصعوبة متواترة، للشروط التجريدية للفعل الكوني أو المثالي، من دون أن تحصل على مواصفات الشخص الاجتماعي المحدّدة (ما عدا الدراما البرجوازية فقط). في بداية القرن الثامن عشر تردّدت الشخصية أيضاً في المشاركة بكامل قوتها في المعركة ضد الإقطاع، وتمسّكت بالأشكال الممنهجة للكوميديا دل آرتي (في المسرح الإيطالي عند ماريفو تحديداً) وبالبنية المتحجّرة للنيو - كلاسيكية (فولتير). مع الدراما البرجوازية عند ديدرو أصبحت الشخصية حالة ولم تعد مجرّد طبع تجريدي ونفساني صرف. العمل، العائلة (وفي القرن التاسع عشر، الحزب) أصبحت هي الأوساط حيث الشخصيات المنسوخة عن الواقع تتقدّم باتجاه الطبيعية وبدايات الإخراج. في هذا الوقت حصل انقلاب في الاتجاه فحاولت الشخصية أن تذوب في الدراما الرمزية، والعالم الذي لم يعد مأهولاً سوى بظلال، وبألوان وأصوات تتناغم بعضها مع بعض (ماترلينك، ستريندبرغ، كلوديل). وفي ما بعد وقع الانحطاط: تقطّعت الشخصية في المسرحية الملحمية عند التعبيريين وبريخت: هذا التفكيك للشخصية صُبّ بشكل كامل لمصلحة الحكاية (fable) وهدم الواقع. بعض محاولات إعادة التركيز على الشخصية بدأت مع شخصيات المسرح السوريالي حيث يمتزج الحلم بالواقع، والشخصية الباطنية (التي تتأمّل في ذاتها) (بيرانديلّو، جينيه) حيث تبدو الحقائق مشوشة في ألاعيب المسرح ضمن المسرح والشخصية ضمن الشخصية.

2- الجدلية بين الشخصية والفعل

كل شخصية مسرحية تقوم بإنجاز عمل (حتى عند شخصيات مثل شخصيات بيكيت التي لا تفعل شيئاً واضحاً). وعلى نقيض ذلك، كل فعل، ليكون صالحاً للإخراج هو بحاجة إلى ممثلين، سواء كان هؤلاء أشخاصاً عاديين أو مجرّد عوامل تمثيلية أخرى. انطلاقاً من هذه الثوابت نستخلص الفكرة الأساسية للمسرح ولطريقة قوله من الجدلية بين الفعل والشخصية. هناك ثلاثة أشكال لهذا التبادل تبدو ممكنة:

أ- الفعل هو العنصر الأساس لهذا التناقض ويحدّد كل ما تبقّى. إنها الفكرة التي طرحها أرسطو: «الشخصيات لا تتحرّك لكي تقلّد طبعها هي، وإنما تتلقّى طبعها الفائض بسبب أفعالها بحيث إن الفصول والحكاية تشكّل نهاية المأساة وهي النهاية التي، بعد كل شيء، هي الأساس (1450a). فالشخصية هنا هي وكيل، أو وسيط، والمطلوب منها أساساً هو أن تُري الأوجه المتعدّدة للفعل الذي تقوم به من خلال حبكة جيدة الإحكام. يجب القول بأننا اليوم نعود إلى هذا المفهوم للفعل كمحرّك للدراما: فالكتّاب والمخرجون يرفضون الانطلاق من فكرة مسبقة للشخصية ويقدّمون الأحداث بشكل موضوعي ويعيدون بناء سلسلة من الأحداث الجسدية من دون أن يكون لديهم هاجس بإيجاد المسوّغات لها من خلال دراسة دوافعها البسيكولوجية (يمكن مراجعة بلانشون في إخراجه للمسرحيات الكلاسيكية، انظر: Copferman, 1969: 245-249).

ب- الفعل هو محصلة ثانوية وإلى حدّ ما فضفاضة، في تحليل الطبع: فالمؤلف المسرحي لا يهتم إذن بتوضيح العلاقة لهذين العنصرين. هذا هو مفهوم الدراما الكلاسيكية، أو بدقة أكبر للتراجيديا الفرنسية للقرن السابع عشر. وهكذا كانت الشخصية عند راسين ذات جوهر أخلاقي، وتساوي بحدّ ذاتها مقابلها

المأساوي، وليست أبداً بحاجة لتنتقل مباشرة إلى مرحلة الفعل لأنها هي الفعل: «أن نتكلم يعني أن نفعل، الكلمة logos تأخذ وظائفها التطبيقية la praxis وتنوب عن ذاتها: كل خيبات العالم تتجمع ويستعاض عنها بالكلام، والعمل يفرغ من محتواه، والأسلوب الكلامي يكتسب معناه» (Barthes, 1963; 66). تبلغ الشخصية هنا نقطة اللاعودة في جوهريتها: ليعود ليُحدّد بجوهره (المأساوي) وبالنوعية (البخل، الحقد) أو بلائحة وظائف جسدية وأخلاقية. بناءً على هذه الشروط، تصبح الشخصية غير قابلة للتفكيك، وتميل لأن تصبح كائناً مستقلاً. هذا الأمر تحقّق في ما بعد مع الجمالية الطبيعية: الشخصية لم تعد بالتأكيد كائناً محدّداً بشكل مثالي في عالم مجرّد، لكنها تبقى جوهرية (هذه المرة محددة بإطار اقتصادي - اجتماعي) يكتفي بذاته ولا يختلط بالفعل إلا من خلال ما يحمله من نتائج ومن عدم إمكانيته التدخّل بحرّية في مجريات أحداثه.

ج- الفعل والعامل (actant) ليسا في حالة تعارض من حيث نظرية التشارك بين السرد والشخصيات؛ إنهما يتكاملان؛ فالشخصية تتماهى مثل العامل في دائرة من العمل تخصّهما بذاتهما؛ أما الفعل فهو مختلف بعوامله: الممثل، والدور، أو النمط.

إنه ف. بروب (1929) صاحب هذه النظرية الجدلية للشخصية (Greimas, 1966; Bremond 1973; Barthes, 1966a) الفعّالة. إن نظريات الحكاية التي توالت تطبّق هذا المبدأ وذلك بإنضاج التحليل بحسب المراحل العديدة المفروضة في كل حكاية كما الوظائف الدراماتورجية تحديداً (Souriau, 1950) هكذا نخطّ عدة مجارٍ للفعل، فنحدّد المفاصل الرئيسية. بالإضافة إلى هذا التحليل «الأفقي» فإننا نعمل على سبر أغوار كثافة الشخصية: فنصوّر مستويات عديدة منها أو طبقات من الحقيقة، من العام حتى بلوغ خاص (انظر الجدول).

3- الشخصية كعلامة في نظام أشمل

إن الشخصية (المعاد تسميتها: فاعل، عامل أو ممثّل) مفهومة كأنها عنصر بنائي منظّم لمراحل السرد، وهو العنصر الباني للحكاية،

أمثلة	هاملت	فرد، شخص	خاص (Particulier)
	كاره المجتمع	طبع	↑
	السير طوبي (الليلة الثانية عشرة)	مزاج	↑
	العاشق	ممثل	↑
	الحاسد	الدور	↑
	الجندي	نموذج	↑
	التاجر	شرط	↑
	الخادم المخادع	صورة نمطية مقبولة	↑
	الموت	استعارة	↑
	مبدأ المتعة	نموذج مثالي	↑
	البحث عن استفادة ما	العامل/ القوة الفاعلة	العام (General)

والموجه للمواد السردية حول ترسيمة دينامية، والمركز مروحة من الدلالات فيها بالمواجهة مع شخصيتين أخريين.

وكي يكون هناك فعل وبطل علينا تحديد حقل من الأفعال يمنع عادة على البطل، لكن هذا الأخير يغتصب القوانين التي تمنعه من الدخول إليها.

ما إن يخرج البطل من الظل، وما إن يهجر بيئته من دون نزاع، حتى يكاد يدخل في دائرة غريبة، وتنطلق آلية الفعل الذي لن يتوقف إلا عندما تستعيد الشخصية وضعها الأصيل ونكون قد وصلنا إلى مرحلة حيث يكون نزاعه لا وجود له.

إن الشخصية المسرحية تحدد عبر خطوط متميزة:

بطل/ شرير، امرأة/ رجل، طفل/ بالغ، عاشق/ غير عاشق... إلخ. هذه السمات الثنائية تشكّل نموذجاً وتقاطعاً لتوصيفات متناقضة، مما يتسبّب بتدمير كلّي لمفهوم الشخصية كجوهر غير منقسم: هناك دائماً، في الأشياء المخفية، ازدواجية في الطبع ورجوع لنقيضه. (بريخت في تأثيره التماسفي، لا يفعل شيئاً سوى تطبيق هذا المبدأ البنيوي، مبيّناً ازدواجية الشخصية وعدم الإمكانية التي تنتج من أجل الجمهور كي يتماهى مع هذا الكائن الموسم).

ولا تكون نتيجة هذه الانفصامات المتتالية تدمير مفهوم الشخصية، بل تضيفها بحسب سماتها وبالأخص وضع علامات ترابط بين أبطال الدراما جميعهم: هؤلاء منجذبون بالفعل نحو مجموعة من السمات الإضافية المكمّلة، بحيث إننا نصل إلى مفهوم تداخل الشخصية وهو الأكثر إفادة للتحليل من الرؤية الأسطورية القديمة لمفهوم فرادة الطبع، ولا نخاف على الشخصية المسرحية بأن تنشلّ، لتنتهي برموز عديدة متناقضة، لأنها تكون دائماً، وفي أغلب الأحيان متجسدة في الممثل نفسه.

4- دلالية الشخصية

أ- المظهر الدلالي

خلف تعابير الممثّل تطرح الشخصية المسرحية نفسها مباشرة أمام الجمهور (التواصل عبر عامل العرض)؛ إنه لا يدل مبدئياً إلا على نفسه متخذاً صورة (أيقونية) لمظهره في حالة الوهم، منتجاً تأثيراً للحقيقة والمماهاة. هذا البعد من الـ «هنا» و«الآن»، من المعنى المباشر كما من الاستناد الذاتي يؤلف ما أسماه بن فينيست (1974) البعد الدلالي، والمعنى العام (أو المقصود) من نظام الإشارة.

ب- المظهر السيميولوجي (مظهر الرموز والعلاقات)

الشخصية تندمج أيضاً في نظام الشخصيات الأخرى، فهي ذات قيمة وتعني بخلافها في نظام سيميولوجي مؤلف من وحدات متشاركة (corrélées). هذا جهاز كامل لآلية الطباع والأفعال وبعض سمات الشخصية التي تقارن سمات شخصيات أخرى والجمهور يحرّك هذه الخصائص طبقاً لدليل/ الفهرس/ المرجع حيث كل عنصر يستند إلى بقية العناصر. هذه الوظيفة وهذه القدرة على التوليف/ والتفكيك يضعان مادة طيّعة للغاية، قادرة على أن تنتج ما يكفي من تركيبات.

ج- الشخصية كمحوّل

هذا الانتماء المزدوج للشخصية في علم الدلالة كما في نظرية الرموز والعلامات يجعل منها منصة التقاء بين الحدث وقيمته المختلفة داخل البنية الوهمية. وك «محوّل» بين الحدث والبنية، فإن الشخصية تضع بطريقة ما العناصر المتنافرة بعلاقة مع بعضها.

أولاً: إن تأثير الحقيقة والمماهاة وكل

الانعكاسات التي تملي على المشاهد اختبارها.

ثانياً: الاندماج الدلالي بنظام الأفعال والشخصيات داخل الفضاء الدرامي والمشهدي.

هذا التفاعل (أو هذه التفاعلية) بين البعد الدلالي والرمزية يذهب إلى حدّ التبادل الحقيقي الذي يؤلف انتظام المدلولية المسرحية نفسها وكل ما هو في المجال الدلالي (حضور الممثلين، التواصل بالعرض (عبر عامل استعراضي) أيقونية المشهد، حدث العرض) هو بالواقع يمكن أن يعاش من قبل المشاهد، بل إنه يمكن استعماله ودمجه في نظام الوهم، وفي النهاية في الفضاء الدرامي. كل حدث خاضع لآلية سيميولوجية. وعلى النقيض، ومن زاوية جدلية، فإن كل الأنظمة التي تمكنّا من بنائها لا تأخذ بحقيقة المسرحية الا في لحظة (حدث) المماهاة والانفعال الذي نختبره تجاه العرض. حدث استعراضي، وبنية الفعل والشخصيات كلها تتكامل وتساهم في المتعة المسرحية.

د- شخصية مقروءة وشخصية مرئية

إن شرعية الشخصية المسرحية هي في تجسيدها من قبل الممثل، وألا نقتنع بهذا الكائن من الورق والذي نعرف اسمه فقط، وطول الخطابات المشهدية وبعض المعلومات المباشرة (منه وفي جميع الوجوه الأخرى) أو غير مباشرة (من قبل المؤلف). إن الشخصية المشهدية تكتسب بواسطة الممثل، دقة وحقيقة تجعلها تنتقل من الحالة الفرضية إلى الحالة الحقيقية والأيقونية. وعلى هذا فإن المظهر الفيزيولوجي والحدثي للشخصية هو بالواقع الشيء الذي يتعلق بالمسرح والأكثر تأثيراً لتلقي العرض. فكل شيء عند القراءة نستطيع قراءته بين سطور الشخصية (في جسده في البيئة التي ينمو فيها) فهي كانت محددة من قبل الإخراج بصورة استبدادية مما يقلص إدراكنا الخيالي للدور، لكن ذلك يضيف في الوقت عينه تصوراً لم نتخيله وذلك بتغيير وضعية (أو موقف) العرض البياني وبالآتي تأدية النص الملفوظ.

نستطيع بالتأكيد مقارنة الشخصية المقروءة مع الشخصية المرئية، لكن في الشرط الطبيعي للتلقي وليس لنا علاقة إلا بالثانية. هكذا، فإن موقفنا - عندما لا نعرف المسرحية التي جئنا لمشاهدتها - يختلف في العمق عن رؤية المخرج، وإن تحليلاتنا عليها أن تنطلق من الشخصية التي نعرضها، والتي، بصفتها موضع عرض بياني وجزءاً من الموقف الدرامي - تفرض علينا مسبقاً تفسيراً للنص كما للعرض بأكمله. إن وجهات النظر بين القارئ والمشاهد «الأمثل» هما في هذا السياق غير متجانسين: فالأول يفرض بأن يكون أداء الممثلين ينطبق على نظرة معينة يكون قد كوّنها عن الشخصيات، وعن مغامراتها، بينما النظرة الثانية تكتفي باكتشاف معنى النص عبر المعلومات الإخراجية ومراقبة إذا ما كان الإخراج يجعل النص يحكي بطريقة واضحة، وذكية، ومسهبة ومتناقضة (نصّي بصري). إن ملاءمة ما تظهر في النظرة إلى الشخصية المقروءة (من قِبل القارئ) وأخرى في تلك التي تتعلق بالشخصية المرئية (من قبل المشاهد): فشخصية الكتاب لن تكون مجسدة بصرياً إلا إذا أضفنا معلومات لخصائصها الفيزيولوجية والمعنوية المعروضة بيانياً بوضوح: إننا نكوّن الصورة عبر عناصر مشتقة (عملية استدلالية وتعميم).

وعلى النقيض، في ما يختص الشخصية على الخشبة، فإن هناك الكثير من التفاصيل المرئية نستطيع إحصاءها ونأخذها بعين الاعتبار في حكمنا. علينا أن ننتزع السمات (الملامح) الملائمة ووضعها على صلة بالنص

بطريقة نستطيع اختيار التفسير الذي نعتقد بأنه الأفضل. وبتبسيط الصورة المشهدية الكثيرة الغنى التي نتلقّاها (عملية استخراج وأسلبة).

هـ- شخصية (مسرحية) وخطاب

إن الشخصية المسرحية - وهنا يمكن **خداعها كما قدرتها على الاقناع - توحي** بأنها تخلق خطاباتها. في الواقع، إن النقيض هو الصحيح: إن حواراتها المقروءة والمعلّلة من قِبل المخرج والممثل هي التي تخلق **الشخصية. إننا ننسى هذا الأمر البديهي أمام الأداء المعطى من هذا المتكلم الذي لا** ينضب. لكن الشخصية من جهة أخرى، لا تقول ولا تعني ما يبدو أن النص يريد قوله. **فحوارات الشخصية تتعلّق بالموقف في** النص الملفوظ حيث هناك متكلمون، ومن الحوارات المفترضة، باختصار، مما هو محتمل الوقوع وممكن الحدوث في ما تقوله كأننا في موقف معين.

فهم الشخصية يعني أن تكون قادراً أن تربط بين نصّها وبين وموقف تم إخراجه، وبنفس الوقت، بين حالة والطريقة التي تضيء النص. إنها الإضاءة المتبادلة بين الخشبة والنص، أي بين الناطق والمنطوق.

من المهم أن ندرك أن بناء الشخصية يتم بحسب طرائق المعلومات المختلفة التي نتلقاها منها: يجب أن نأخذ بالاعتبار، كما يقول أرسطو في كتاب **فن الشعر** «أن الشخصية التي تتصرّف، وتتكلّم، وإلى من تتوجّه، عندما تتصرف أو تتكلم، لمن ولماذا...» (1461a) وهكذا، فعلى القسيمة المجهزة باسم كل شخصية، ندل ونقارن ماذا تقول وماذا تفعل، ماذا يقال عنها وماذا نفعل بها، أجدر مما نؤسس على رؤية حدسية لداخلها ولشخصيتها. وإن عملية تحليل الشخصية تصبّ إذن على تلك الشخصية وخطاباتها: والموضوع هو في فهم كيف أن هذه الشخصية تكون في الوقت عينه المنشأ (تنطق بها بحسب حالتها كما بحسب ميزاتها). والحاصل (وهو ليس سوى التصوّر الإنساني لحواراتها) الأمر الذي يشوّش الرؤية على المشاهد، لأن الشخصية ليست بالواقع أبداً مالكة لخطابها، ولأن هذا الخطاب **تتداخل فيه غالباً خيوط عديدة من مختلف** المصادر: الشخصية هي تقريباً هذا التحليل المتناغم نوعاً ما من تكوّنات استدلالية ونزاعات بين الشخصيات ليست أبداً موضع **جدل بين آراء أيديولوجية وحوارية مميزة ومتناغمة** (Pavis 1986 a) **وهذا سبب إضافي** للحذر من التأثير الحقيقي والسؤال عن بنيته الاستدلالية والأيديولوجية.

5- موت أم بقاء الشخصيات؟

عند بلوغ هذه التجربة حول الشخصية، يمكن أن نخشى أن لا تقاوم الشخصية التفكّك وأن تخسر دورها الألفي كداعم للدلالات. لقد تساءل المخرج أو. كريشا منذ زمن بعيد وبقلق إذا ما كان التصوّر السيميولوجي لا يقودنا إلى أن نجعل من الممثل دلالة مسجونة في نظام من الدلالات المقفلة (9-1971) هناك ما يدعو، كما يبدو، بأن نطمئنه: مع كون الموت الذي أصبح محققاً لشخصية الرواية، بأن محو تحديد الصفات في المونولوج الداخلي لا يعني بالضرورة بأن المسرح يستطيع أن يقوم بادخار الشخصية، وأن هذه الأخيرة تذوب في لائحة من الصفات أو الدلالات. سواء كان قابلاً للقسمة أم لم يكن لديه إدراك صافٍ لذاته حيث تلتقي الأيديولوجية والخطاب والنزاع الأخلاقي وعلم النفس، فهذا واضح منذ بريخت وبيرندللو، وهذا لا يعني بأن النصوص المعاصرة وعمليات الإخراج الحالية لا تستعين لا بالممثل، ولا حتى بنواة شخصية. إن التبادلات والازدواجيات

والتضخيمات المبتذلة للشخصيات لا تفعل بالواقع إلّا إدراك مشكلة التقسيم للضمير النفسي أو المجتمعي. إنها تأتي صخرتها لهدم بناء الذات والشخص بإنسانية متعبة مسبقاً. لكنها لا تستطيع شيئاً ضد بناء أبطال جدد، أو ضد أبطال إيجابيين لكل القضايا **الممكن تخيّلها. أبطال مكوّنين عبر إدراكهم** الوحيد، صورة بارودية للمهرج أو للهامش، **أو بطل أساطير دعائية، أو ما هو ضد الثقافة.** لم تمت الشخصية المسرحية، فهي أصبحت **بسَاطَة متعددة الأشكال وصعبة المنال، وهنا يكمن حظها بالحياة.**

تجسيد، حافز.

Dictionnaire des personnages littéraires, 1960; Stanislavski, 1966; Pavis, 1976 b; Ubersfeld, 1977 a; Hamon, 1977; Abirached, 1978; Suvin, 1981; Pidoux, 1986.

(علم) المنظور

PERSPECTIVE

من اللاتينية: *perspicere*, voir clairement a travers؛

بالإنجليزية: *perspective*؛ بالألمانية: *Aussichtspunkt, perspektive*؛ بالإسبانية: *Perspectiva*.

1- تصوّر بصري

كما أن المسرح يعرض الأشياء لنظر المشاهد، فالمنظور هو، في الواقع، الزاوية التي من خلالها يدرك (المشاهد) الخشبة والطريقة التي يظهر له فيها الفعل: «المسرح هو بحق هذه الممارسة التي تضبط بشكل حسابي المكان المنظور للأشياء: إذا وضعت العرض هنا فسيرى المشاهد ذلك؛ وإذا وضعته هناك فلن يراه، ويمكنني أن أستغلّ هذه التخفية لكي ألعب لعبة الإيهام: فالخشبة هي حقيقة هذا الخط الذي يحدّد البؤرة البصرية ويرسم نهاية تألّقها وبدايته» (Barthes, 1973 b: 185).

إن المخرج يموقع الديكور والممثّلين بحسب ما يفرضه منطق العلاقة في وقت محدد، وبطريقة تكون فيها الصورة ظاهرة للجمهور. بحسب فهمنا للخشبة كأقسام مكعّب لحقيقة «موضوعة في واجهة». يجد المشاهد نفسه هنا كأنه ثابت تتسلّل بعض خطوط من الخشبة إليه؛ يصبح بالضرورة كائناً سلبياً. كل شيء يبدو متجمعاً ويتحرّك ضمن **حزمته البصرية. المنظور هو عنصر درامي دينامي يدفع بالجمهور إلى الموافقة أي إلى مماثلة ومضاعفة رؤيته ومضاعفتها للأشياء. غير أنه لا يجوز أن ننقل مباشرة هذا المفهوم لرؤية الواقع إلى معطى إيجابي قابل لقياس الالتزام** الفكري والانفعالي لما هو منظور، **ذلك لأن الالتزام مرتبط بشكل قوي بعناصر** أخرى للتلقّي: بنية الفعل وعرض الأحداث، واللعب التوهمي أو «التماسف» للممثلين، والتماهي مع جزء معيّن أو مع البطل. هذه العناصر تختصّ بالمنظور الداخلي للشخصيات، وبوجهة نظرهم في عالم متخيَّل.

2- منظور الشخصيات

إنها وجهة نظر شخصية إلى العالم وإلى شخصيات أخرى، وإلى مجموع وجهات النظر هذه؛ آراؤها، ومعارفها، ومنظومة القيم... إلخ. كما أننا لا نستطيع أن نقارن مجموعة منظورات مختلفة إلا انطلاقاً من الغرض الثابت نفسه، فإن المنظور بالنسبة إلى الشخصيات لا يكون له معنى إلا بعلاقته مع المسألة نفسها، أو القضية عينها، التي هي غالباً نوع من صراع حول المنافع والقيم والحُكم على الحقيقة. وهذا يعود إلى المؤلّف الدرامي الذي يستجيب بسرعة إلى حوارات شخصياته، ثم إلى المشاهد الذي يدرك رؤى الشخصيات للعالم فيعود إلى إجراء عملية المقارنة.

إن دراسة وجهات النظر تستند إلى افتراض أن كل شخصية هي معلم مستقل بذاته، أعطاها المؤلف القدرة على الحكم وعلى عرض تميّزاتها من الآخرين. هذا الافتراض توطّد في المسرح بوجود الممثلين/ الشخصيات وهي تتبادل الحوار الذي يبدو من اختصاصها بالذات. في الحديث عن المنظور، ننسى خطر إلحاق هذا المفهوم بعلم النفس، وبأن نجعله وقفاً على عملية الوعي أو الإحساس غير الموجود في الواقع، وأن لا نربطه بشكل أو بالتحجّج بخصوصية حوارية. من الصعب إجراء مقارنة موضوعية لمجمل وجهات النظر لأن، وبكل بساطة، حوارات الشخصيات ليست منسوخة طبق الأصل عن شخصيات الواقع ، ولأن التأليف الدرامي ليس تقليداً لحوارات آنية مباشرة من الحياة اليومية. إن العمل التأليفي وتوليف النص الذي يقوم به المؤلف هو الذي يُفبرك المنظورات.

هذا التحذير بما يختص بالمنظورات الفردية، وخصوصاً من حيث نتائجها أو منظورها، الشامل للتلقي، المقصودة والمقترحة من المؤلف، تبقى مهمة جدّاً في عملية التحليل الدراماتورجي. وتجعل حكمنا على الشخصيات ممكناً.

3- تحديد المنظورات الفردية

ما خلا المونولوج أو الكلام الجانبي (aparté) الذي من خلاله تصف الشخصية مباشرة ما تفكّر به وعلينا نحن دائماً أن نعيد بناء وجهات نظر الأبطال. ومن أجل أن نحكم على فعل موجود على الخشبة علينا أن نتقمص كل شخصية ونحزر وجهة نظرها حيال الفعل. يصبح لدينا بهذا نوع من بطاقة نسجل عليها طباع الشخصيات ومميزاتها. وكل معلومة تنسحب بالمقابل على الكل، ذلك أننا نستطيع أن نفترض أن كل شخصية لا تنطق إلا بما يجعلها مميزة ومختلفة عن ما عداها. وشيئاً فشيئاً، يصبح بإمكاننا أن نتقرب من «مضامين» النص وسياقه وصوره وننشئ نظام القيم الخاص بنا، ونقرّر مع من نتعاطف. وفي خلال فترة من الزمن تصبح مقدرتنا على التمييز أكثر دقة.

بناءً على هذا التموقع المرسوم سنبني هذه الآراء:

- التجمّع من خلال تلاقي أو تعارض الرؤى.
- النسبوية في وجهات النظر؛ خضوع وجهة نظر للأخرى.
- بناء نظام عواملي؛ تحديد القسم القريب من الحقيقة عند كل واحد.
- أهمية نسبية للرؤى كافة.
- التركيز على الفائدة واستبعاد التفصيل.

كل هذه القضايا التي توحي لنا بها الشخصيات تساعد على تشكيل المعنى، وتحديداً على التفتيش عن المنظور المركزي الناشئ عن المنظورات الخاصة، التي تشكّل المركز الأيديولوجي للعمل.

4- المنظور المركزي

المنظور المركزي لا يمكن استنتاجه دائماً من البناء الموحّد للمنظورات الفردية. إن نظرية التلقي تبحث حالياً في النص عن صورة مشاهد مشارك (أو عن مشاهد متميّز ومثالي يعمل على تقريب معاني المسرحية بحيث يكون المتلقّي المثالي الذي يتمنّاه المؤلف).

أ- تقارب المنظورات

يحصل هذا التقارب عندما تتحرّك عواطفنا بشكل لا لبس فيه باتجاه بطل ما: فليس هناك من شك في أن المنظور مخادعٌ ومراءٍ؛ شخصية طرطوف هي الشخصية السيئة، حتى لو لم يقل لنا أحد من هي الشخصية الطيبة، فنحن نعرف على الأقل إلى أين يميل موليير. في الغالب،

إنه مسلك وسطي بين متناقضين بدا وكأنه الحل الأمثل (الكوميديا الكلاسيكية).

ب- تشعّب المنظورات

المؤلّف يرفض أن يعطي حكماً مبرماً (مَن على حق ألْيسْت أم دو فيلنت؟) أو يشوش على الآثار (لا يهم أن نعرف إذا كان فلاديمير على حق مقابل استراغون في بانتظار غودو). فعلى كل إنسان، وكل مجموعة اجتماعية أن تختار منظورها المناسب.

ج- المكان غير القابل للبحث في الفكرة

يعود للمشاهد تحديداً، في نهاية المطاف، أن يحدّد رأيه حيال هذا التشابك المعقّد لوجهات النظر. هذا المظهر الملتبس وغير القابل للبحث في النص الدرامي هو محور الفكرة. تعلن الفكرة عن نفسها كعرض لمجموعة أفكار وكتحريض يتبدّى كردّة فعل وتلقٍ من قبل المشاهد. إذا كان العمل منظماً بطريقة تستجوب وتحرّض المتلقّي المشارك فستكون نظرته الشاملة متمحورة في هذه النقطة العمياء حيث يكون المعنى الفني والأيديولوجي في تطوّر دائم.

📖 Uspenski, 1972; Pfister, 1977: 255-264; Fieguth, 1979; Pavis, 1980 c; Francastel, 1965, 1967, 1980.

تصوير المسرح

PHOTOGRAPHIE DE THÉÂTRE

بالإنجليزية: *Theatre Photography*؛ بالألمانية: *Theater photographie*؛ بالإسبانية: *fotografia de teatro*.

1- فن ملائم للتصوير من الناحية الجمالية

المسرح ملائم للتصوير من الناحية الجمالية. وبعض المصوّرين يتخصّصون في تصوير المسرح، وعملهم هذا يتجاوز بمراحل عمل الموثّق أو الكاتب الصحفي. وللصورة وظيفة خاصة بها سواء كان الأمر يتعلّق بعمل توثيقي حول الإخراج لأرشفة المسرح، أم من أجل إجراء بحث أم من أجل تزويد الصحافة: صحف يومية ومجلات متخصّصة ذيوعاً فورياً أو مؤجلاً للعرض.

يبقى أن نصوّر قليلاً أي شيء وكيفما اتفق. هناك فرق كبير بين تصوير تمّ أثناء التمارين وتصوير تمّ توّاً لعرض أمام جمهور: نلامس هنا أيضاً مسألة أصالة الوثيقة المصوّرة وصدقيتها. في تصويرنا العرض، مع ما يرافق ذلك من صعوبات ومخاطر وعدم الكمال الذي يتضمّنه ذلك – ندّعي بأننا هكذا نملك مسلكاً إلى الواقع الذي يقدّمه العرض البياني. وإذا فعلنا العكس و «صورنا» الممثل أو السينوغرافيا، فسيكون بإمكاننا أن نقيّم أي تفصيل، ونجعل الممثّل على الخشبة كمنتهز للحظة التصويرية. والمرحلة الآتية التي وصفها بارت في *L'acteur d'Harcourt* (1957)، والصورة المنفّذة في الاستوديو ليست سوى نتيجة منطقية لهذه التقنية في إعادة ترتيب الأشياء.

2- تبئير الصورة

لا عجب في أن يجذب الممثل انتباه آلة التصوير إليه. أليس هو نقطة التركيز في العرض والذي يضيء الخشبة بكاملها ويربط الكلام بالصورة المشهدية؟ فالتجسيم الطبيعي للتصوير يحدث إثارة قصوى أيضاً للفن المسرحي الذي يتحوّل من دون أسف إلى وجه وإلى صوت. فالصورة هي الصوت الذي أعطي له أن يتمدّد ويتثبت على صفحة الورقة.

ومع ذلك فهذا التحديد ليس بديهياً: ليس الوجه فقط (الشعر، والعينان، وربما الكتفان) هو من يحمل المعنى في العرض المسرحي المعاصر؛ إن وضعية الجسد بكامله والعلاقة مع الأشياء، وطريقة تنظيم الممثلين في الفضاء المسرحي، وتوزيعهم على كامل المساحة، هي عناصر تعتبر آلة التصوير مؤهّلة للتعامل معها، لكن هذه العناصر مستبعدة من صورة الممثل، على الأقل في شقّها الكلاسيكي. ذلك لأن الميل هو دائماً نحو الصورة المكبّرة، حتى إن كان وجه الممثل مجرّد تفصيل في العرض المسرحي.

3- خصوصية صورة المسرح

إنه لمن الصعوبة بمكان تحديد التصوير الفوتوغرافي بالغرض المصوَّر (صورة، ومنظر طبيعي، وتحقيق صحفي) لأن الموضوع المصوَّر نفسه قابل للتغيير، وغير مؤهّل بما يكفي ليتخذ صفة مستقلّة. تحديد التصوير الفوتوغرافي للمسرح من زاوية المكان الذي أخذت الصورة منه أمرٌ يطرح بدوره إشكالية أكبر، باعتبار أنه ليس هناك قاعدة تحكم الغرض ولا المكان الذي نريد تصويره، ولا اللحظة أو خصوصية العمل المسرحي. بعض الصور المأخوذة للمسرح تنجح، إذا كانت قوية كفاية، بجعلنا ننسى أن موضوعها مأخوذ من حدث مسرحي؛ فوظيفتها الجمالية تبعد بشكل كامل وظيفتها الاتصالية. من دون الدخول في مناظرة عقيمة بين «الصورة الوثائقية والموضوعية» التي تتعارض مع الصورة الجمالية المستقلّة بذاتها بالنسبة إلى الموضوع، يجب على أي حال أن نعترف بأن صورة المسرح هي قبل كل شيء صورة وكفى، علينا أن نقيّمها كشكل وكموضوع جمالي بمعزل عن كونها موضوعاً مسرحياً تريد أن نأخذه بالاعتبار.

مع أن هذا التصوير، وهنا تطرأ أيضاً خصوصية أخرى، هو صورة عن صورة: يجب أن تمتلك حقيقة هي أصلاً عرض وصورة لشيء ما: شخصية، موقف، مناخ. هكذا، تكون مرجعيتها (موضوعها) قد تمّ تشكيلها وأُعطيت معانيها فلا تستطيع أن تتجاهل رمزيتها الأولى. تصبح عندها وبالضرورة إخراجاً (على الورق) لإخراج على المسرح. لكن هذا الإنجاز، سواء أخذ بالاعتبار أم لا، للحقيقة المنفذة على المسرح والتي يصوّرها أنها ستسجل أيضاً الناحية المادية المعبّرة عن الحدث المسرحي، والجسد الطارئ للممثل، والاستعمال الخطر للمساحة، والإيقاع الخاص للآلية المسرحية، ولكل ما لا يترك مجالاً للترميز، يعني إعادته إلى نسق منظّم ومتعّمد للمعنى. فالعدسية الرائية لا تختلف كثيراً عن نظرة عالم الدلالات إلى العرض المسرحي: فعلم الدلالات ينظّم سياقاً ونسقاً للمعنى؛ وأيضاً، التصوير الفوتوغرافي يؤلّف معنى ممكناً لا معنى نهائياً للغرض المسرحي، فهو ليس سوى إخراج (خيالي وواقعي) لإخراج (خيالي وواقعي). فنحن بعيدون جداً هنا من معرفة علمية للوقائع في صور مودلبوخ (Modellbuch) مثلاً عند بريخت التي ادّعت عن حسن نية علمية إدراكها لعملية الإخراج أو للمنظومة الحركية والاحتفاظ بها بهدف إعادة عرضها مستقبلاً بإخراج مختلف.

4- وظائف صورة المسرح

لكي نفهم إمكانيات تصوير المسرح يمكننا أن نسأل عن الأهداف التي يبحث عنها الفنان والنظام الذي يقف وراءه. في غالب الأحيان، يعمل المصوّر لصالح وكالة بإمرة الصحافة فوراً أو لاحقاً كليشيه أو أكثر للصحيفة لغاية واحدة هي معرفة أي ممثّل مشهور يمثّل في العرض. فالعملية هي بوضوح عملية تواصل. أما بالنسبة إلى الصحافة المتخصصة (فصليات أو مجلّات مسرحية)، ينبغي فهم فرادة

الابتكار في السينوغرافيا وإيجاد إطار الصورة وكيفية معالجتها. أحياناً يتابع المصوّرون مهنة المخرج وينشرون كتاباً عنه.

في ما مضى، أكثر من اليوم، كان التصوير الفوتوغرافي للممثل من أجل إعلاء شأنه لا للتعرّف إلى الدور أو إلى العرض: «في القرن التاسع عشر، استعمل التصوير الفوتوغرافي بشكل أساسي لرفع شأن الممثلين، بمساعدة الإضاءة والتحسينات البديعة. فقد عرفت سارة برنارد (Sarah Bernhard) أن تستفيد إلى أقصى حد من هذه الوسيلة الشعائرية التي لا تنفصل عن رغبات الجمهور في توقه إلى المثالية. ليوبولد رويتلنجر (Léopold Reutlinger) مصوراً، إيفييت غيلبرت (Yvette Guilbert) أو سيسيل سوريل (Cécile Sorel)، مجيباً عن القلق نفسه حول موضوع التجميل والأسطورية، (Borhan, *Clichés*, no. 11, 1985). إن تطوير الصورة مرتبط بتطوّر الصحافة وبشعائر هذه «الوحوش المقدسة»: «إن إعادة تظهير أول صورة في صحيفة سنة 1880 هو الذي سيؤسس لتسويق حقيقي للتصوير المسرحي. فالمجلات المتخصصة مثل *L'illustration ou le théâtre* وأيضاً المطبوعات الصحفية الشهرية أو الأسبوعية أصبحت المستهلكة الأساسية لهذه الصور، داعمة شعار النجومية» (Meyer-Plantureux 1984: 22).

5- نموذج لصورة ممثل

إن التطوّر الصناعي في ما يختصّ بالصورة (photo) في «عصر الإنتاجية الآلية» (W. Benjamin) أحدث تبديلاً في صورة (image) الممثّل ورسمه. ماذا يمكن للصورة أن تضيف؟ بدايةً، هناك عملية طبع للواقع على الفيلم (pellicule): جزء من العرض و/ أو للممثل المصوَّر. أيّ هاوٍ للمسرح يمكنه أن يقاوم هذه العلاقة المتعبّدة إلى حدّ ما للممثّل؟ فالتصوير يضاعف وجهات النظر حول العرض بقبوله مسبقاً ما تحمله العدسة من مفاجآت، في حين أن الرسم أو الحفر لا يمكن أن يكون سوى نتيجة لنشاط متفق عليه: في المسرح، أكثر من أي مكان آخر، فإن لحظة الانطلاق الصحيحة يمكن أن تترك للصدفة. بالنسبة إلى ممثّلٍ يدرك بسرعة ما يعمل وما يقول، فإن جزءاً من الثانية يمكن أن يغيّر كل شيء: فهو يعرف مسبقاً بحذاقته ما هي نتيجة اللقطة المصوَّرة تماماً.

أ- اختيار وضعية التصوير

أن تنفتح سدادة عدسة آلة التصوير صدفة أو عمداً، فإن اختيار وضعية التصوير لا تتم كيفما اتفق. فكل حديث على المسرح - كل جمالية أو كل معيار للضبط - يقود هذا الاختيار بطريقة تظهر غايته. إن المسرح الذي اعتُبر لوقت طويل مملكةَ الفن الدرامي يصرّ على أن يبقى مكاناً لعروض الممثلين. هذه الصفة الدرامية تنتج غالباً من عملية تركيز وتفكير داخلي للنظرة (للصورة الشخصية) أو من خلال خطٍّ مرسوم بدقة لنظرات جميع الممثلين داخل مجموعة (هكذا جاءت صور ممثّلي المسرح الوطني في باريس التي صورّها أنياس فاردا (Agnès Varda)).

ب- تفسير الصورة

هذا النمط من الصور يهدف إلى تسجيل ابتكار خاص في عالم التصوير، كما لو أنه لا يوجد سوى موضوع واحد ممكن تفرضه الصورة. لكن صوراً كهذه تحثّ على إعطاء تفسير يحافظ على المعنى نفسه ولا تُبنى إلا بواسطة مونتاج مسبق لمعنى الشخصية والمسرحية، فلا يكون للصورة هدف سوى تنقيتها وإعادة خلقها. ومنذئذٍ أصبحت الصورة على تساوٍ مع الإخراج وعمليةَ توضيح وتبيين، إذ ليس لها (كما نفترض اليوم) سلطة

تفسيرية وتأويلية على العرض. هذا النموذج من «الصورة المفسِّرة للنص» ليست بالتأكيد ممكنة، على الأقل لبعض مستويات الكمال، لأن، في الاستوديو، ومع الإضاءة والبحث عن وضعية للتصوير، يتطلّب الأمر ضبطاً دقيقاً. فالصورة الفوتوغرافية تصبح عندها إخراجاً لصورة الدور: صورة «جو» (مناخ)، (أو صورة - شخصية) هذا النوع من الصور يراكم الزمن وسلسلةً من العلامات المسهبة التي تميّز الدور. وعلى نقيض ذلك، فإن **الصورة - الحدث أو (الصورة - الفعل) مرتبطة بموقف زائل؛ فهي إذن محقّقة كمشهد** مسرحي من دون إعادة ترتيب في الاستوديو أو على الخشبة. هذه الوسيلة في ما مضى، والتي كانت تفرض على الممثلين أن يتموضعوا أمام وكالات الصحافة بعد التمرين العام، وأمام العدسة بحسب الزاوية والإضاءة المفترضة أكثر جمالاً، كان لها حسناتها، على الرغم من التزوير الواضح للإخراج المسرحي من خلال هذا الإخراج الفوتوغرافي. وتسمح هذه الطريقة على الأقل بإعادة بناء الصورة وتطعيمها بسلسلة من الملامح الملائمة للدور، معرّضةً جسدَ الممثل لقراءة دراماتورجية حقيقية.

6- ما تقوله لمسة الظل

ولكن ماذا يقول المصوّر والممثّل من خلال صورتهما؟ في «العصر الكلاسيكي» كان الأمر يعني البحث في صورة المسرح التي تصل إلى الأسلوب البريختي الذي ظهر في «مادلبوخ» «العمل الفكري الأخلاقي للموضوع» «التجميع الحميم» بهدف أن يكون الإنسان الخارجي صورة عن الإنسان الداخلي، ويكون الوجه تعبيراً موحياً للشخصية بكاملها (شوبنهاور). إن نموذج الصورة الذاتية هذا يبحث عن الجوهر المثالي للممثل المصوَّر ولدوره، وكأن الصورة الفوتوغرافية تقوده إلى اكتشاف وظيفته التي هي ذروة النظرية الكلاسيكية للصورة المرسومة، كما يقترح ديدرو مثلاً: «**يدخل الإنسان في حالة غضب**، فهو متنبّه، وفضولي، ويحب، ويكره، ويحتقر، ويستخف، ويُعجب؛ وكل حركة في روحه ترتسم على وجهه بمجموعة طباع واضحة وبديهية لا نخطئها أبداً... عند الرسام يبدو التعبير باهتاً أو مزيفاً إذا ترك عدم تأكيد الشعور». مع بريخت، يجب أن نجعل الداخل الجسدي للطبع واضحاً وكذلك تحركه **الاجتماعي. إن صورة الممثل يجب أن تسجّل علامات التناقض على جسده، من هنا أفضلية** المصور الفوتوغرافي لجماعة الممثلين (*The-aterarbeit*, 1961).

نحن اليوم بعيدون من التفتيش عن وضوح في الصورة. فالمصوّر الفوتوغرافي يجهد في مضاعفة الصور والأدوار التي يريد الممثل أن يعطيها لنفسه. الممثل يقبل بأن يقع في حبائل الكليشيه فهو يصبح قبلة الأنظار في العرض. فالمصوّر الفوتوغرافي يضعه على الخشبة ويعرف أن يُظهر ما لا يريد أن يريه من شخصيته أو عن نفسه. هذا هو سياق المعنى والتدرّب والمحاولة في الدور وقد أصبحت كلها تحت الأضواء. هناك إذن نوع من الانحراف في البورتريه: لم يعد الوجه هو الهدف كوسيلة للتعبير عن الداخل، بل هو حركة عرضية، وخلق للحظة التي صنعها الممثل والمصوّر، وعلاقة خاصة للممثل مع محيطه. فالصورة (البورتريه) لم تعد مظهراً بسيكولوجياً، وفي الوقت نفسه، لم تعد محدّدة بالوجه واليدين، إنها تتسع لتشمل مجمل العرض المسرحي. لا يعود التفكير ما إذا كان هدف الصورة الفوتوغرافية (البورتريه) هو إيجاد حقيقة الغرض المصور؛ فالصورة الفوتوغرافية تعطينا صورة لا أكثر ولا أقل عن ما نظن أننا نعرفه عن الشخصية أو الممثل.

وبالمعنى السيميولوجي (الدلالي) يمكننا القول بأن التصوير الفوتوغرافي لا يطمح إلى إظهار مرجعية الممثّل أو شخصيته، بل معناه: إنه لا يدّعي بأن الصورة تفضي إلى مرجعية خيالية (المتعلقة بالشخصية) أو حقيقية (المتعلّقة بالممثل، «في المدينة») إنما تحاول أن تلعب مع المعنى بطريقة ممثل/ دور حيث لم يعد من الضرورة تقطيعها بحسب التقسيم المتداول (ممثل = دالّ/ دور = مدلول).

هذه هي بعض جوانب القوة للتصوير الفوتوغرافي للمسرح. وهي ذات تاريخ طويل ولا يجب أن ننتظر منها قيمة توثيقية لا يمكن التخلّي عنها. إنها واحدة من الشهادات عن المسرح، وبهذا المعنى عن علاقة عالية القيمة. شهادة جمالية في الغالب، ولكن أيضاً ودائماً، هي مطلوبة. من المستحيل أن نتحدث عن المسرح ونحصره بآلة تصوير تجمده بشكل وهمي على فيلم *pellicule*.

📖 *Théâtre/* Public, no. 32, 1980; Girault, 1982; Dubois, 1983; Aliverti, 1985; *Jeu*, no. 37, 1985; Rogiers, 1986; Meyer-Plantureux, 1992; Meyer-Plantureux et Pic, 1995.

مسرحية
PIÈCE

بالإنجليزية: *Play*؛ بالألمانية: *Stück*؛ بالإسبانية: *obra*.

كانت كلمة «مسرحية» في القرن السابع عشر تعني مؤلَّفاً أدبياً أو موسيقياً. ثم أصبحت في ما بعد تشير بشكل محدّد إلى النص المسرحي، أو الأثر (النص) المكتوب للخشبة. من ناحية المرجعية اللغوية، فإن المسرحية (la pièce) تحتفظ بمضمون الكلام المحمول والمُشكّل والمنصوص بصيغة ممسرحة بتجميع حِرَفي (مونتاج أو إلصاق) حوارات أو مونولوجات، ما يجعلنا نقول لبريخت بأن نشاطه الدرامي كان نشاط «كاتب مسرحيات». ومن أجل متابعة الحديث عن الشخصية المبنية والمتكلّمة والمتوجّهة مباشرة إلى الجمهور بما تفعل وتقول، يتكلّم بيتر هاندكي عن الـ (Sprechstücke) أو «المسرحيات المتكلّمة» (pièces parlées). بدلاً من عبارة **مسرحية** فإننا نفضّل عبارة «نص» (texte) أو مونتاج درامي. أما الآخرون **فلم يعودوا يطالبون اليوم بكتابة مسرحيات (pièces): يتكلّمون عن النص وعن التوليف** (المونتاج) وإعادة الكتابة بما فيها الأشعار الدرامية؛ إن الانتساب العضوي والتناسق **لمسرحية قديمة الطراز ترفض ذلك.**

مسرحية ذات معضلة (طريحة)
PIÈCE À PROBLÈME (À THÈSE)

بالإنجليزية: *Problem Play*؛ بالألمانية: *Problemstück*؛ بالإسبانية: *Obra de problema*.

إن المسرحية (كنص) ذات الطريحة، أو المسرحية ذات المعضلة تعرض بواسطة الخشبة قضايا أخلاقية أو سياسية تبدو وكأنها آنية. إن الجدلية بين الشخصيات ووجهات نظرها تؤمّن وسيلة مثالية لتجسيد الأفكار المتنازع حولها. لا شيء يجبر المؤلف على أن يعيّن ناطقاً لموقفه الشخصي، ولا حتى شخصية قريبة منه. في معظم الأوقات الحكاية والوزن النسبي للشخصيات تفيدنا عن حلٍّ ممكن للمعضلة المطروحة. كل كتابة مسرحية هي بالقوة مسرحية ذات مشكلة (معضلة)، ولكن هذا النوع لم يتحقّق بشكل ملموس إلا في القرن التاسع عشر (إ. سكريب .E) (Scribe، سارتر في الدوامة، وبريخت في

المسرحيات التعليمية، وكذلك الاتجاه نحو المسرح الوثائقي: بيتر فايس (Peter Weiss)، ور. هوشوت (R. Hochhut)... إلخ.

مسرحية متقنة

PIÈCE BIEN FAITE

بالإنجليزية: *Well-made play*؛ بالألمانية: *Well-made play*؛ بالإسبانية: *Obra bien hecha*.

1- أصول

اسم أعطي في القرن التاسع عشر لمسرحيات تتميّز بالتنسيق والترتيب التام والمنطقي في أحداثها. وتُنسب أبوة هذا التعبير إلى إ. سكريب (1791–1861). هناك كتّاب آخرون أمثال: (ساردو، ولابيش، وفايدو، وحتى إبسن) كتبوا مسرحياتهم بحسب هذه الوصفة. ولكن أبعد من «مدرسة التأليف» هذه، ومن المعروف تاريخياً، أن المسرحية المتقنة تصف نموذجاً بدائياً من الدراماتورجيا المابعد أرسطو، وتذكّر بالدراما ذات البنية المحكمة، وأصبحت مرادفة لمسرحية خيوطها غليظة وكثيرة بما يكفي لتسجل في التراث.

2– تقنية التأليف

أول وصية استمرار تتابع الأحداث بشكل مضغوط ومتصاعد في انفعالات الحدث. حتى ولو كانت الحبكة بالغة التعقيد، والترقّب يجب أن يكون ثابتاً من دون وهن. يمرّ خطّ الفعل بلحظات صعود وهبوط ويعرض منظومة من الالتباسات والتأثيرات والأحداث المفاجئة. الهدف واضح: إبقاء حال اليقظة لدى المشاهد، باللعب على الوهم الطبيعي.

إن توزيع المادة المسرحية يحصل بناءً على معايير جدّ دقيقة: العرض يضع خفية معالم للمسرحية ونتيجتها؛ فكل فصل يمرّ بمرحلة صعود في الحدث محدّد بنقطة. التاريخ يبلغ أوجه بمشهد مركزي حيث مختلف خيوط الفعل تجتمع لكشف الصراع المركزي وتخفيفه. إنها الفرصة المناسبة للمؤلف (أو نائبه المحلل) ليأتي ببعض المعادلات اللامعة أو الأفكار العميقة. إنها المعلم الأيديولوجي بامتياز الذي يأخذ شكل الحقائق العامة المهادنة.

الموضوعية بالأصل، مهما كانت متلاعبة، **لا يجب أبداً أن تكون إشكالية وتقترح على الجمهور فلسفة تبدو له غريبة. إن التماهي (*l'identification*) والمشابه للحقيقة (*le vraisemblable*) قاعدتان من ذهب.**

إن المسرحية المتقنة هي طاحون تدور فيه الأحداث بانتظام بموجب تطبيق ميكانيكي لترسيمة مستعارة من الشكل الكلاسيكي السالف. المسرحية المتقنة هي نتيجة، وربما نهاية التراجيديا الكلاسيكية. لقد هوجمت (من قبل زولا من وقت لآخر) مع أنها تأثرت بكتاب آخرين مثل برنارد شو أو إبسن. فليس من المستغرب إذن أن تكون المسرحية المتقنة، على الرغم من الثناء على صيغتها، قد أصبحت النموذج البدائي والتوصيفي لدراماتورجيا مبتذلة ذات تقنية لا إبداع فيها، والرمز لتشكيلية تجريدية. مع أنها، مهّدت لأيام مجيدة لكتاب البولفار أو للمسلسلات المتلفزة.

Zola, 1881 ("Polémique"); Shaw, 1937; Taylor, 1967; Ruprecht, 1976; Szondi, 1996.

مسرحية فروسية

PIÈCE DE CAPE ET D'ÉPÉE

بالإنجليزية: *Cape and Sword play*؛ بالألمانية: *Mantelund-Degenstück*؛

بالإسبانية: *Comedia de capa y espada*.

كوميديا «المعطف والسيف» أو كوميديا الفروسية الإسبانية، هي نموذج لكوميديا إسبانية محض تضع في حالة صراع شخصيات من طبقة النبلاء ضمن حبكة بالغة التأنّق حيث تلعب مسألة الشرف دوراً كبيراً، وكذلك المصادفة والتقنع (لوب دو فيغا، وكالديرون، وتيرسو دو مولينا). هناك حبكة مضادّة تتميّز بالسخرية والغرابة تتمحور غالباً حول مهرج وخادم مضحك يعطي صورة مناقضة وساخرة للعالم الأنيق للأرستقراطية.

مسرحية تعليمية

PIÈCE DIDACTIQUE

من اليونانية: *Didaktikos, enseigner*؛ بالإنجليزية: *Didactic play*؛ بالألمانية: *Lehrstück*؛ بالإسبانية: *Obra didáctica*.

في محاولتها لتثقيف الجمهور، ناضل المسرح التعليمي لمصلحة طرح ذي طابع فلسفي أو سياسي. حيث يفترض بالجمهور أن يستخرج معلومة من أجل حياته الخاصة والعامة. أحياناً لا يكون المسرح مخصّصاً لجمهور بل يكون مقدراً من الممثلين الذين يجرون اختباراتهم مع النص وطرق عرضه ويستبدلون أدوارهم (عند بريخت): «الشذوذ والقاعدة، القرار»... إلخ.

مسرح الأطروحة، المسرح التعليمي.

مسرحية ذات فصل واحد

PIÈCE EN UN ACTE

بالإنجليزية: *One-Act-Play*؛ بالألمانية: *Einakter*؛ بالإسبانية: *obra en un acto*.

مسرحية قصيرة تمثَّل بلا توقّف في مدة زمنية تتراوح بين عشرين وخمسين دقيقة. هذا النوع تطوّر بشكل خاص منذ القرن التاسع عشر. كما في الأقصوصة، التي تختلف عن القصة الطويلة، فالمسرحية ذات الفصل الواحد تركز مادتها الدرامية على أزمة أو مشهد محدّد. إيقاعه سريع جداً، والمؤلّف يتعامل معه من خلال التلميح والكناية للإشارة إلى الموقف وبلمسات سريعة واقعية ليرسم الجو.

تشكيل متحرّك

PLASTIQUE ANIMÉE

بالإنجليزية: *Stage Plastic*؛ بالألمانية: *belebte plastik*؛ بالإسبانية: *plástica escénica*.

الفن، «المختلف عن الفنون الجامدة كالرسم والنحت، يمكن أن نسميه تشكيلاً متحركاً أو تشكيلاً حياً»، (Jaques-Dalcroze, 1920: 133) وبكل بساطة، فن المسرح. في العصر الكلاسيكي كنا نتكلم أيضاً عن «الرسم الناطق» أو «اللوحة الحية» عندما كان الممثلون يتجمّعون في مشهد ثابت. وقد أطلق بابليه (Bablet) سنة 1975 تسمية «تشكيل مشهدي» على كل عمل مسرحي تتشارك فيه مختلف الفنون البلاستيكية؛ وشاركت السينوغرافيا إلى جانب المخرج في «إخراج بلاستيكي للدراما» ج. سفوبودا (J. Svoboda).

قصيدة درامية

POÈME DRAMATIQUE

بالإنجليزية: *Dramatic Poem*؛ بالألمانية: *Dramatisches Gedicht*؛ بالإسبانية: *Poema dramático*.

1- تقليدياً، كانت نظرية الأنواع الأدبية تميّز بين القصيدة الملحمية والغنائية والدرامية.

فالقصيدة الدرامية في العصر الكلاسيكي هي النص الدرامي، بصرف النظر عن موضوع إخراجها المسرحي أو عرضها، الذي كان الباحثون يميلون إلى اعتباره شكلاً خارجياً أو ثانوياً، أو بكل الأحوال، أقل قيمة من القصيدة. أما القصيدة التراجيدية فمرتبطة بتنظيم حكاية (أرسطو)؛ وحتى القرن السابع عشر، ظلّت هذه القصيدة تُكتب بحسب التقطيع الألكسندري (alexandrins).

2- القصيدة الدرامية تبدو لنا اليوم عبارة متناقضة، بمعنى أننا نفكّر بأن النصّ ليس سوى المرحلة الأولى غير المكتملة للعرض. مع أنه، في العصر الكلاسيكي حين كنّا نتكلم عن الشعر الدرامي (أو أيضاً الشعر القابل للعرض) كانت القصيدة تعتبر بأنها تحوي كل الإشارات الضرورية لفهمها والكلام يرسم فيها الأفعال، «بحسب الفعل يكون الكلام»(D'Aubignac, *Pratique du théâtre*, 1657). هذه القصيدة يمكن إذن أن تُقرأ (أثناء الجلوس على كنبة) ولكنها مقسّمة إلى أدوار؛ فالشعرية، صناعة الخيال، لا تحكم مسبقاً على نوعية النصّ الأدبي، إنما على تناسق بنيته بشكل حكاية تُحكى أكثر مما تمثّل من قِبل ممثّلين يعبّرون بمونولوجات طويلة ومتتالية.

3- الجماليات وتصنيف الأنواع تمنح القصيدة الدرامية غالباً، مكاناً متميّزاً في تطوّر الأشكال الأدبية: هكذا، بحسب هيغل، «الدراما يجب أن تعتبر المرحلة الأكثر سموّاً في الشعر وفي الفن، لأنها تقترب من حيث محتواها وشكلها إلى كلّيتها الأكثر كمالاً؛ الشعر الدرامي هو النوع الوحيد الذي يوحّد بذاته موضوعية «القصيد» والمبدأ الذاتي للشعر الغنائي» (هيغل، **الجمالية**، الشعر الدرامي).

4- هناك دائماً حدود شديدة الغموض بين القصيد «المسرح» الذي يضمّ شخصيات، ونزاعات وحوارات ظرفية، وبين الدراما الشعرية التي ليست بالحقيقة معدّة للخشبة، وتتألّف من مجموعة نصوص شعرية.

5- إننا نقارن أحياناً - كما فعل فيلار (140: 1963) الشاعر الدرامي بالمؤلف الدرامي: الأول هو ذلك الذي يسرّ بتحويل النص إلى شعر، (إنه سيد علم العَروض) أما الثاني، فهو الذي يعرف كيف ينشئ أفعالاً وشخصيات خارج المراقبة مطلقاً لعلم العَروض. أحياناً، نتصوّر الكاتب نفسه، راسين مثلاً، سيداً في علم العروض (بارو) ويكون ككاتب أحداث للمسرح (فيلار، بلانشون). إنها مقارنة خدّاعة وخطرة تفصل بشكل تعسّفي الشكل عن مضمون النص الدرامي.

☞ مسرحية، إيقاع، كتابة مسرحية.

الشعر في المسرح
POÉSIE AU THÉÂTRE

بالإنجليزية: *Poetry in the Theatre*؛ بالألمانية: *Dichtung im theater*؛ بالإسبانية: *Poesía en el teatro*.

أبعد من العلاقات الجوهرية أو التاريخية للشعر والمسرح، إنها مسألة تتعلّق بموقع الشعر في الكتابة المسرحية والإخراج المعاصر، هذه المكانة بالغة في موضوع الإبداع المسرحي للقرن العشرين، وكأن الشعر كان يحاول استرجاع ملكية ضائعة.

1- اللغة الشعرية

من دون الدخول في مناظرة حول خصوصية اللغة الشعرية والفرق بين النثر والشعر، يكفي أن نلحظ بأن الشعر بطبيعته مادة مقروءة ومسموعة خارج نطاق المسرح، أي من دون ملاحظات ملزمة في كيفية قوله

وعرضه. وما يميّزه، عن النص الفلسفي أو الروائي أو البراغماتي، فوق ذلك، هو الإلحاح على الشكل وعلى تكثيف المعنى ومنهجة الأساليب الأدبية واللغة والتواصل اليومي، والشعور عند القارئ أو المستمع بأنه على تخاصم مع لغزٍ يخاطبه شخصياً.

ليس تحويل نص نثري إلى شعر هو ما يجعل هذا النص نصاً شعرياً: لقد كتب راسين تراجيدياته شعراً ولكن لم يكن ذلك أبداً على حساب التوتر الدرامي واللغة الشعرية، مهما كانت قوتها واستقلاليتها، فقد ظلّت في خدمة الموقف الدرامي.

ومن المناسب أن نُجري نوعاً من التمييز بين النص الشعري (القصيد) وشعرية النص (ميزته «الشعرية» بالمعنى العريض والمتداول للعبارة). في ما يتعلّق بالشعر في المسرح، ليس المهم أن نعرف إذا كنّا نمثل قصيدة، إنما إذا كان النص يخفي شعرية عالية، وماذا ستكون نتيجة هذه الشحنة الشعرية على العرض المسرحي.

2- موقع الشعر، موقع المسرح

إن استراتيجية الشعر واستراتيجية المسرح المختلفة تفرض إعادة النظر حول علاقاتهما وكأنها إشكاليات طبيعية. فالشعر يكتفي بذاته، فهو يتضمّن صوره الخاصة، في حين أن النص الدرامي يقتضي خشبة وأداء. وزيادة على أن النصّ الدرامي من اختصاص ممثلين، فالنص الشعري (أو الفلسفي) هو تحت رحمة ما سيصنع منه الإخراج.

الشعر المقروء أو المنقول بصوت شاعر أو بتأديته يؤخذ كفضاء عقلي ذهني ينفتح على القارئ أو المستمع مطلقاً صدى النص من دون حاجة إلى الإشهار والعرض لموقف أو لفعل (كما في المسرح). إنه كصفحة بيضاء في داخلنا، شاشة خالية، صدى صوتي لا تحتاج كلها إلى أن تكون ظاهرة للخارج. هناك، بهذا الصدد، تباين وتناقض بين سكونية وتوازنية الشعر (statisme) (وبراعته) وبين حركية الدراما (وخشونتها)، حتى لو كانت القصيدة ذات شكل حواري (*Discours de Brême*, 1968).

ليس هناك إذن من تعارض، بل خطر محدق يكمن في عقر داره إذا أردنا أن نكرّر ونجسّد هذه الصفحة البيضاء على الخشبة، ذلك لأن القارئ/ السامع سيضطرب عند رؤيته على المسرح عناصر قريبة من مجاله الفكري. ما إن يحصل في الواقع تحول للنص الشعري إلى المجال المادي الملموس، وما إن تتجسد الشخصيات الناطقة، يتأرجح الشعر في المجال الفكري العقلاني المحمي من مساحة الجمهور المفتوحة على كل الاحتمالات. آخذاً، بناءً على ذلك، وبشكل مفاجئ، شكل جسد، يبدأ النص الشعري، الذي لم يعرض للقارئ سوى أصوات مختلطة، بعرض مجموعة من المتكلّمين الذين لا نعرف إذا ما كانوا يمثّلون الشاعر مباشرة: صوته المحصور فيهم، الذي يتكلّم بصيغة المخاطِب، أم بشخصيات تعبّر بصفتها كأسماء علَم (ذاتية). الأمر الطبيعي، أن أصوات الشخصيات في المفهوم الدرامي للمسرح (*Szondi*, 1956) ليست أصوات الكاتب المسرحي، فالدراما هي شأن موضوعي. والحالة هذه، مع الشعر الملقى على المسرح بواسطة متكلمين – ممثلين تستعاد الأنا «المضمرة» للشاعر، بتحطيم قانون الموضوعية هذا. لا نعود نعرف كيف نفهمه: فهل هذا الصوت هو صوت الشخصيات تقول الشعر أو صوت الشاعر هو الذي يخاطبنا مباشرة، وليس الممثل سوى غلاف شفاف؟

3- صعوبات نطق الشعر

النص الشعري، بطبيعته، يكفي نفسه (لا

يطلب سوى أن يُقرأ) وهو لا يحقّق التزويق الخارجي لنفسه؛ بل هو أحياناً «مكتفٍ بذاته» **يرفض مساعدة أخرى غير صداه الصوتي الذي يتردد في رأس القارئ - السامع**. كل ما يستدعيه فن المسرح في إخراجه من أعباء واهتمامات يبدو له غير ضروري، ثرثار ومزعج. **في الحقيقة، هذا ما نأخذه غالباً على** التوليفات الشعرية: فالممثلون يتحرّكون ويتفاعلون كثيراً، ويزعجون السكوت بتحركات وإشارات مبالغ فيها. لقد صاغ **دوكرو من هذه الظاهرة قانوناً أساسياً لمعيار التكلّم والتحرّك: «يمكن أن نمزج الكلام** والإيماء بشرط أن يكون المزج هشاً» :1963) (49. **«بقدر ما يكون النص غنياً بقدر ما يجب أن تكون «حيلة» (musique) الممثّل فقيرة؛** بقدر ما يكون النص فقيراً تكون «حيلة» الممثل غنية» (54).

إن النطق الصوتي ومنظومة الحركات المرافقة له غالباً ما تكون شديدةَ الوقع ومزعجة، ولكن كثيرة التكرار أيضاً، وغالباً يجب التوجّه إلى الجمهور واتخاذ موقف من العنف الممارَس على المُشاهد لشدّ انتباهه بوسائل شفوية مبالغ فيها.

لرغبة منه في أن يسمعه الناس، يشعر الشاعر الممثَّل على الخشبة (بالممثِّل) بميل إلى الصراخ وفرض احترامه عوض أن يترك السامع مسترسلاً في الصمت حاصراً اهتمامه بما يختار. وكون النص بالغ الغنى ومكثّفاً، ويصعب فهمه، فالخطر يكمن في كون المستمع المنسجم بالتخيّل الكلامي والمأخوذ بالتعبير الشفوي والجسدي أن ينتهي به الأمر وبسرعة إلى الانفصال، فلا يُعطي النصّ حقه. إذا كان الأمر يقتضي بعد ذلك توليفاً شعرياً لعدة نصوص أو مؤلّفين، فالضياع وفقدان الاتجاه سيتوزّع ويزداد وسيصبح التركيز صعباً والإهمال ممكناً وتحويل الانتباه نحو الإكسسوار أو اللوازم المشهدية لا مفرّ منهـ. وتتويجاً لكل ذلك، **إذا كان الشعر ترجمةً والمعنى يصعب النفاذ إليه من خلال جسدانيته الصوتية أصلاً** فخطر إصابة النص بالهزال وتبديد الانتباه حاصل لا محالة.

4- أسباب نجاح دخول الشعر إلى المسرح

لماذا منذ ذلك الوقت حتى اليوم والمسرح يصرّ ويلحّ على تمثيل الشعر؟ بداية، **لأن الشعر يجبر المشاهد على صمت مغاير، يمكن اغتنامه مع الشعر أكثر من** المسرح. الشعر يستعيد أسلوبه الشفوي وجسدانيته وإنسانية النصوص التي كثيراً **ما تتحجّم داخل أسرار الورق والصوت الداخلي. فالمسرح هكذا يفتح طريقاً آخر للشعر: ففي مسرحته له، وإلقائه للجمهور** يجد الشعر جذوره في الشعر الشفوي أو الأقصوصة في بعض الثقافات الشفوية الحية ويعطي الشعراء فرصة ليقرؤوا بأنفسهم نصوصهم في أثناء التجمّعات الكبرى وأمام مستمعين معتادين الإصغاء لشعرائهم (كما في روسيا أو أندونيسيا).

الإخراج «المفترض به أن يصنع مسرحاً من أي شيء» (فيتيز)، ويوسّع في الوقت نفسه إمبراطوريته إلى مجالات أخرى، وينجز مقاطع قريبة، بتقديمه نصوصاً مشهورة، شعرية أو فلسفية (بلانشو، هاندكي، كافكا لـ بيار أنطوان فيلمان (Pierre Antoine Villemaine) مثلاً) أو مكتوب بلغة مبتدعة **أنتم الذين تقيمون في الزمن** (*Vous qui habitez le temps de No-varina*) من إخراج س. بوشفالد وج. برون (C. Buchvald et G. Brun). لا نبحث أكثر في شرح أو إظهار المقاربة الشعرية، التي ليست إخراجاً إنما «فعل كتابة» (ديريدا حول عمل لـ «فيلماين»)، الإخراج يجد حرية في التمثيل ويجبر المشاهد على التخلّي عن كسله

الطبيعي وذوقه بالتماهي اللذيذ أو الاحتماء بالتماسف، لكي يفكّر بما يحصل معه وفيه، وهذا فقط، خلال إلقاء النص، ما يشجّع على تحفيز التأمّل الداخلي، واتحاد حرّ مذ يبدأ بالإصغاء إلى القصائد.

شعرية مسرحية

POÉTIQUE THÉÂTRALE

بالإنجليزية: *Theatre Poetics*؛ بالألمانية: *Theaterpoetik*؛ بالإسبانية: *Poé-tica teatral*.

1- الأشهر بين المؤلفات عن الشعر هو كتاب أرسطو (330 ق. م.) الذي يرتكز بشكل خاص على المسرح: تحديد مفهوم التراجيديا، والأسباب والنتائج للتطهر* وتوصيفات أخرى معروفة في الفنون الشعرية. علماً بأن الشعرية تتخطّى بشكل واسع مجال المسرح وتهتم جيداً بأنواع أخرى غيره (بالشعر عموماً) وإذا كانت القواعد والمعايير عديدة وقيّمة في ما يتعلّق بالمسرح، والفن الشعبي بالضرورة، والمقنّن بدقة، فكلّ هذه التنظيمات تخفي أو تثبط التأمل الشامل، الوصفي والبنيوي، حول انتظام العمل النصّي والمشهدي. لذلك تدخل العلم والأدب والسيميولوجيا اليوم في هذا المشروع العالمي الضخم، مع الانتباه إلى شرطين اثنين: الأول، تخطّي خصوصيات أي مؤلّف أو مدرسة معيّنة، وعدم إملاء شروط ومعايير لتقرير كيف يجب أن يكون المسرح؛ الثاني، اعتبار المسرح فناً مشهدياً، (في حين أن المذاهب الشعرية الما قبل آرتو وبريخت أعطت امتيازاً كبيراً للنص).

2- حتى لو كان الفن الشعري يواجه أعظم الأفكار والآراء، فيجب الاعتراف أن أحكامه الأسلوبية تبدو لنا اليوم بالية وخارج التاريخ. فالشعرية تقوم، على سبيل المثال، على مقارنة الحكاية أو الشخصيات مع الموضوع المعروض، مقلّدة معيار الحقيقة لينجح العرض: ينتج من ذلك جمالية قديمة لمفهوم المحتمل الوقوع أو المشابه للحقيقة، وتمييز بين الأنواع الشعبية الجديرة بالاحتقار (المسرحيات الساتيرية والكوميدية التي يلعب الأدوار الأولى فيها أناس «عاديون»)، وبين الأنواع الراقية والجادة (التراجيديا والملحمة ذات الشخصيات النبيلة من حيث محتدها وجوهرها). يجب أن ننتظر العصر الرومنطيقي والشخصانية البرجوازية لتطرح الشعرية من خلالها مسألة الأشكال وتتفحص العلاقة للأثر ولمؤلفه. ونحو نهاية القرن الثامن عشر، وخصوصاً في القرن العشرين، أصبحت الشعرية أقل معيارية، ثم وصفية وحتى بنيوية، بحيث تنظر إلى المسرحيات والخشبة كأنظمة فنية متجانسة.

3- لقد فشلت الشعرية إذن في ادعائها الكشف عن علاقتين أساسيتين: واحدة تتعلّق بالعرض أمام المشاهد، وأخرى تتعلق بالعمل المسرحي للممثل. وللمفارقة فإن هذا يتوضح بعولمة نظرية (من خلال الأساليب الشعرية التي لا تحصى) للنموذج الإغريقي القائم على الانفعال والتطهّر. هناك أصناف شعرية أخرى تنتمي إلى ثقافات أخرى، كالمسرح الهندي الكلاسيكي (ناتيا ساترا) أو أبحاث زيامي (Zéami) حول مسرح النو قد تكون السبب في إعطاء رؤية أخرى لمفهوم الصراع للدراما ولعملية التلقّي في المسرح. وبالموضوع نفسه، أعاد التحقيق حول الاحتفالات المسرحية الأفريقية طرح قواعد مثل الوحدة والتوتر، أو الحدود بين الفن والحياة النقاش من جديد. قد يكون ذلك من خلال علم سيميولوجيا الممثل الذي سبق وأطلقه ج. دوفينيو (J. Duvignaud) (1965)، وج. موكاروفسكي (J. Mukařovský) (1941–1977)، وآن أوبرسفلد (1981) الذي يقول بأن الشعرية يمكنها أخيراً أن تتخطّى قضايا

تافهة، لكنها طبيعية، مثل الانفعال أو المسافة مع الممثل. سيكون إذن من الجائز للشاعر أن يلقي الضوء على التبادل بين الممثل والمشاهد بالمعنى البسيكولوجي. ولكن أيضاً، الاجتماعي والتاريخي.

4- بعض من الفنون الشعرية المركزة على المسرح:

Aristote, *Poétique*, 330 av. J.-C.

Horace, *Art poétique,* 14 av. J.-C.

Saint Augustin, *De la musique*, 386-389.

Vida, *La Poétique*,1527.

Du Bellay, *Défense et illustration de la langue française*, 1549.

Peletier du Mans, *Art poétique,* 1555.

Scaliger, *Poetics libri septem*, 1561.

Castelvetro, *La poétique d'Aristote vulgarisée et exposée*, en 1570.

Jean de la Taille, *De l'art de la tragédie*, 1572.

Laudun d'Aigaliers, *Art Poétique*, 1598.

Vauquelin de la Fresnaye, *Art Poétique*, 1605.

Lope de vega, *Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo*, 1609.

Hensius, *Poétique*, 1611.

Opitz, *Buch von deutschen Poeterei*, 1624.

Chapelain, *Lettre sur les vingt - quatre heures*, 1630.

Mairet, *préface de Silvanire*, 1631.

Chapelain, *De la poésie représentative*, 1635.

Guez de Balzac, *Lettre à M. Scudéry sur ses observations du "Cid"*, 1637.

Sarasin, *Discours sur la tragédie*, 1639.

Scudéry, *Apologie du théâtre*, 1639.

La Mesnardière, *Poétique*, 1640.

Vossius, *Poétique*, 1647

D'Aubignac, *La pratique du théâtre*, 1657.

Corneille, *Discours sur les Unités*, 1660.

Corneille, *Discours sur le poéme dramatique*, 1660.

Molière, *La critique de l'école des femmes*, 1663.

Abbé de Pure, *Idée des spectacles*, 1668.

Boileau, *Art poétique*, 1674.

Dryden, *Essay of dramatic Poetry*, 1688.

La Bruyère "*Tragédie*", dans caractères, 1691.

Fontenelle, *Réflexions*, 1691-1699.

Dacier, *traduction de la poétique d'Aristote*, 1692.

Bossuet, *Maximes et réflexions sur la comédie*, 1694.

Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, 1719.

Houdar de La Motte, *discours et réflexions*, 1721-1730

Baillet, *Jugements des savants sur les*

Constant, *Réflexion sur la tragédie de Wallstein et sur le théâtre allemand*, 1809.

Kleist, *Essai sur les marionettes*, 1810.

Mme de Staël, *De l'Allemagne*, 1813.

Schlegel, *Cours de Littérature dramatique*, 1814.

Stendhal, *Racine et Shakespeare*, 1823-1825.

Hugo, *préface de Cromwell*, 1827.

Musset, *Un spectacle dans un fauteuil*, 1834.

Hegel, *Esthétique*, 1832.

Wagner, *L'oeuvre d'art de l'avenir*, 1848.

Freytag, *Die Technik des Dramas*, 1863.

Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, 1871.

Meredith, *Essay on Comedy*, 1879

Zola, *Le naturalisme au théâtre*, 1881.

Appia, *La mise en scène du drame wagnérien*, 1895.

Jarry, *De l'inutilité du théâtre au théâtre*, 1896.

Maeterlinck, *Le trésor des humbles*, 1896.

Antoine, *Causerie sur la mise en scène*, 1903.

Rolland, *Le théâtre du peuple*, 1903.

Craig, *The Art of Theatre*, 1905,.

Appia, *L'oeuvre d'art vivant*, 1921.

principaux ouvrages et auteurs, 1722.

Voltaire, *Discours sur la tragédie*, 1730.

Riccoboni, *Histoire du théâtre Italien*, 1731.

Luzan, *Poética*, 1737.

Riccoboni, *La Réformation du théâtre*, 1743.

Diderot, *Entretiens sur le fils naturel*, 1757.

Diderot, *De la poésie dramatique*, 1758.

Rousseau, *Lettre à D'Alembert srv les spectacles*, 1758.

Noverre, *Lettre sur la danse et sur les ballets*, 1760.

Johnson, *Préface à Schakespeare*, 1765

Beaumarchais, *Essai sur le genre dramatique sérieux*, 1767.

Lessing, *Dramaturgie de Hambourg*, 1767-1769, trad. française, 1785.

Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, 1773-1780.

Mercier, *Du théâtre*, 1773.

Marmontel, *Éléments de littérature*, 1787.

Goethe, *Traité sur la poésie épique et la poésie dramatique*, 1797.

Goethe, *Règles pour les acteurs*, 1803.

Schiller, *préface des Brigands*, 1781.

Schiller, *préface à la fiancée de Messine*, 1803.

Piscator, *le théâtre politique,* 1929.

Artaud, *Le théâtre et son double,* 1938.

Stanislavski, *La formation de l'acteur*, 1938.

Sartre, *Un théâtre de situations,* 1947-1973.

Brecht, *Petit Organon pour le théâtre,* 1948.

Claudel, *Mes idées sur le théâtre,* 1894 a 1954.

Dürrenmatt, *Problèmes de théâtre,* 1955.

Ionesco, *Notes et Contre-Notes,* 1962.

Grotowski, *Vers un théâtre pauvre,* 1965.

Sastre, *Anatomia del realismo*, 1974.

الاستناد إلى المقال «نظرية المسرح»/ مراجعة المقال «نظرية المسرح».

نقطة الانطلاق

POINT D'ATTAQUE

بالإنجليزية: *Point of attack*؛ بالألمانية: *Einsatzpunkt der Handlung*؛ بالإسبانية: *punto de ataque*.

1- بالنسبة إلى التلاوة – سواء كانت مسرحية، رومانسية، أم غير ذلك – فإن نقطة الانطلاق تكمن في اللحظة التي تتشابك فيها الأحداث ويتحرّك التاريخ (غالباً في الفصل الأول والثاني). ونقطة الانطلاق للتأليف الدرامي تأتي بحسب ما يتضمّنه العرض في ترسيمته العواملية* الخاصة بالمسرحية وتحديداً في بداية الفعل أو الموضوع.

2- إلى نقطة الانطلاق هذه يضاف نقطة انطلاق مشهدية: حيث بعد بضع ثوانٍ أو دقائق المقرّرة لخلق جو الخشبة وإنشاء علاقة يبدأ عمل الممثّل الحقيقي. أحياناً يطيل الإخراج هذا الوقت الميت، ويعطيه مداه للبدء بتوقّع معيّن. بالنسبة إلى حفلة الافتتاح في الإعلام، يحصل النقيض، فحيث يجري شيء ما فور ارتفاع الستارة تعطي نقطة الانطلاق الإذن بالدخول، بل حتى قبل المسرحية، كما أنها تعطي الانطباع بأن العرض ليس سوى ملخّص للواقع الخارجي.

Levitt, 1971; Pfister, 1977.

نقطة التحوّل المفاجئ

POINT DE RETOURNE-MENT

بالإنجليزية: *Turning point*؛ بالألمانية: *Wendepunkt*؛ بالإسبانية: *punto decisivo*.

لحظة من المسرحية حيث يأخذ الفعل مجرى جديداً، وغالباً بعكس ما كنا ننتظره. هذه الأفهومة قريبة جداً من أفهومة التحوّل المفاجئ (péripétie).

نقطة الرؤية (وجهة نظر)

POINT DE VUE

بالإنجليزية: *Point of View*؛ بالألمانية: *Gesichtspunkt, Perspektive*؛ بالإسبانية: *Punto de vista*.

رؤية يكون في أثنائها الكاتب والقارئ أو المشاهد أمام حدث مسرود أو معروض. هذه العبارة هي رجيع لعبارة «منظور» (perspective). من الجيد أن نحتفظ بها لوصف منظور الكاتب (بالتعارض مع المنظور الفردي للشخصيات).

1- موضوعية النوع الدرامي

إن نقطة رؤية السارد تصف وضع المؤلف تجاه التاريخ الذي يخبّره. مبدئياً، لا يتدخّل الشكل الدرامي هنا، أو على الأقل، لا يتغيّر طوال المسرحية ويبقى **متخفّياً وراء الشخصيات الدرامية (dramatis personae)**.

بشكل عام، إن نقطة الرؤية عند المشاهد **تتبع عن قرب نقطة المؤلف، فهو لا يملك منفذاً آخر إلى العمل المسرحي إلا من خلال البناء الدرامي الذي فرضه المؤلف.** وعندما تكون العناصر الملحمية مستعملة **فإن نقطة الرؤية الشاملة تتغيّر هي أيضاً: إن تدخل السارد (كشخصية أو لافتة أو حلم أو كبديل من المؤلف) يكسر الوهم ويدمّر** اليقين بعرض موضوعي ويُخرج العناصر (رؤية موضوعية).

2- نقطة الرؤية لدى «المؤلفين»

في حال لم يكن المؤلف المسرحي ينقل حوارات مقلّدة بالكامل إنما يفبرك توليفاً من الجمل الحوارية بحسب هيكلية تخصّه وحده، فمن الواضح أنه يتدخّل مباشرة في النص كمنسّق للمواد، أي كسارد. إن دور السارد هذا وأيضاً دور المخرج الذي ينسّق المواد المشهدية يضيفان إلى توليفة النصّ المسرحي توليفاً ثانياً لعناصر مرئية في النص. وأخيراً، فإن الممثّل يلعب أيضاً، وضمن حدود معينة، دوراً، لا كمنفذ، بل كقائد أوركسترا وكمنسق لكل النظم المشهدية (لغوية، تنظيم الفضاء المسرحي). إجمالاً إن ما يتمخّض عنه المسرح ينتهي و «يُصفّى» من خلال سلسلة من نقاط الرؤية - كتابة للمسرح، إخراج، تمثيل مشهدي - وكل واحد يحدّد الذي يليه، فتنعكس هكذا في مجموعة العناصر النهائية للعرض.

☜ خطاب، تحليل الحكاية، السارد (الراوي)، وضعية، حركية.

نقطة التكامل

POINT D'INTÉGRATION

بالإنجليزية: *Point of Integration*؛ بالألمانية: *Integrationspunkt*؛ بالإسبانية: *punto de integracion*.

إنها اللحظة التي تتضافر فيها مختلف خطوط الفعل - بما فيها توجّهات الشخصيات المتنوّعة والعقد الثانوية - في مشهد واحد في نهاية المسرحية. إنها نقطة الهروب، حيث العديد من رؤى الدراما ومنظوراتها تنتظم في شكل متناسق (Klotz, 1960: 112).

الناطق (بلسان آخر)

PORTE-PAROLE

بالإنجليزية: *Mouthpiece*؛ بالألمانية: *Sprachrohr*؛ بالإسبانية: *Portavoz*.

1- الناطق بلسان المؤلف هو الشخصية التي تعتبر أنها تمثّل وجهة نظر كاتب المسرح. المسرح الذي يعرض «بموضوعية» (هيغل) شخصيات لها آراؤها الخاصة تستغني عن السارد أو عمّن ينطق باسمها. في مسرح **الطريحة** (théâtre à thèse) فقط أو في المقاطع القصيرة الشديدة الصعوبة في النص الدرامي يكون للناطق دور بارز وواضح. هذا الدور الجاحد يعود غالباً إلى المعلّل المسؤول عن التلقّي الواضح للخطاب من قِبل المشاهد والتصويبات الضرورية لمنظور الرؤية. دائماً يكون تقفّي أثر الكلام عملاً غير مريح، وغير مهم: يبقى مناقضاً لمعنى العمل المسرحي الذي يتصف بغياب الموضوع المركزي

والتشابك والتناقضات «العواملية» والحوارية.

2- عندما تكون المسرحية ميّالة أكثر إلى تناظر في الأفكار، وذات حوار فلسفي أكثر منها تخيّلات بأصوات عديدة، يمكن أن نكتشف أي أيديولوجيا أو فلسفة تكمّن وراء قناع الممثل. فالشخصية لا تُستعمل هنا إلا كمحرض تربوي لتبادل الأفكار (المسرحية التعليمية). إنها تتحوّل إلى الدور الذي يسميه ماركس (1967:187) «الناطق بروح الزمن» ملمحاً إلى شخصيات شيلّر، كنموذج للشخصية المثالية الكاملة التي تعرض على الطريقة الهيغلية اتجاهاً تاريخياً وفلسفياً وليس فيها شيء مشترك مع الفرد المتماسك والمتناقض. تعارض الشخصية الشيكسبيرية ذات الطابع الواقعي هذا النموذج للمثالية معطية الانطباع عن شخصية حيّة لا يمكن تحديدها ولا توجد إلا من خلال دوافعها وتناقضاتها (هاملت، لير، عطيل... إلخ).

☞ نجي (خليل)، مواجهة (الممثل مع الحضور مباشرة).

مسرح ما بعد الحداثة
POST- MODERNE (THÉÂTRE)

🔄 بالإنجليزية: *Post-Modern Theatre*؛ بالألمانية: *postmodernes theater*؛ بالإسبانية: *teatro postmoderno*.

هذا التعبير قليل الاستعمال في النقد المسرحي الفرنسي، ربما بسبب افتقاده للدقة كنظرية، لأن لا الحداثة (szondi, 1956) ولا ما جاء بعدها كان له علاقة تواصلية بلحظات تاريخية أو بأنواع أو أساليب جمالية محدّدة (Pavis, 1990: 65-87). أكثر مما هو أداة شاقة في تصنيف الكتابة المسرحية، فإن مصطلح ما بعد الحداثة هو دعوة للالتقاء (وخصوصاً في الولايات المتحدة وأميركا اللاتينية) على عنوان مناسب لتوصيف أسلوب تمثيلي ومسلك في الإنتاج والتلقّي، ونهج معاصر للعمل المسرحي (بشكل عام، منذ السنوات الثلاثينيات، بعد مسرح العبث والمسرح الوجودي، مع بروز أشكال البرفورمانس والهابيننغ والرقص الذي أطلقت عليه صفة ما بعد الحداثة والرقص الممسرح*). إن فلسفة ما بعد الحداثة (de Lyotard, 1971, 1973, 1979 ou de Derrida) بقيت غريبة عن المبدعين المسرحيين، أو مفهومة بشكل سيّئ، بحيث كانت تستعمل عند الحاجة (ما عدا ر. فورمان (1992) ربما). علينا أن نكتفي إذن بتعداد بعض الملامح الشديدة العمومية من دون أن يكون لها قيمة نظرية كبرى، كالتي نربطها عموماً بمفهوم الإخراج لما بعد الحداثة. نترك جانباً مسألة الكتابة المسرحية لما بعد الحداثة (أو كما قال لهمان ما بعد الدرامية)، لأن الأدب يخضع لمعايير أخرى للحكم عليه بموضوع ما بعد الحداثة.

أ- إن الإخراج ضمن مفهوم ما بعد الحداثة (المابعد حداثي) لم يعد فيه تلك الأصولية والمنهجية للطليعين التاريخيين للثلث الأول للقرن العشرين. لقد خضع غالباً لعدة مبادئ متناقضة، ولم يخشَ من دمج أساليب مشتّتة، ويقوم بعملية إلصاق لأساليب تمثيل غير متناسقة. مثل هذا التشظّي جعل من المستحيل تركيز الإخراج حول مبدأ أو تقليد موحّد، أو إرث لأسلوب أو لطريقة تقديم. كان هذا الإخراج يخفي لحظات وأنساقاً بدأت تتهاوى وتضمحل كلها من بين أصابع كل من كان يعتقد بأنه يمسك بخيوط العرض ومفاتيحه.

ب- بدل أن يعرضا تاريخاً وشخصية، فالممثل كما المخرج، هما قائدا عمليات البناء المسرحي بأكمله، يعرضان نفسيهما

وإمكانياتهما بصفتهما فنانين خاصين يؤدّيان عملاً متكاملاً لا يرتكز على الإشارات إنما «بشكل ما سلسلة دقّاقة من الثرثرة وعدم الثبات وبطريقة فعّالة انفعالاتها» (Lyotard, 1973: 99).

ج- هذا الالتزام ينكر على العمل حمل عنوان الإخراج كأثر منغلق على نفسه ومسيّج؛ ويفضّل له مفهوماً مركباً للأحداث أو نوعاً من الترتيب.

د- يوجد أيضاً ما هو بالغ القيمة، وهو محور التلقّي والإدراك: فالمشاهد يعتبر منظّماً للانطباعات المتفرّقة والمتقاربة ويصوّب بفضل منطق الأحاسيس لديه (دولوز) وخبرته الجمالية نوعاً من التناغم للعمل. بما أن كل شيء يندرج في نفس المساحة الزمنية من دون تنظيم في العناصر المؤلفة للعمل، ومن دون منطق حواري يلتزم به من خلال نصّ كمرجع فالعمل لما قبل الحداثة ليس له مرجعية أخرى سوى ذاته؛ ولم يعد سوى انحراف في معنى الإشارات يترك المشاهد في مواجهة «عرض متحرّر» (Dort, 1988): «الإشارات المتكاثرة والمتنوّعة التي تتوالى (على المسرح) لا تتضمن إطلاقاً نظاماً مغلقاً ومحدّداً من الإشارات. فهي تضع في حالة الخطر الواحد تلو الآخر» (1988: 164). إن مسرح ما بعد الحداثة هو إذن في حالة الخطر.

البراغماتية

PRAGMATIQUE

بالإنجليزية: *Pragmatics*؛ بالألمانية: *Pragmatik*؛ بالإسبانية: *pragmática*.

1- متنوّعات البراغماتية

إن أبعاد البراغماتية في اللغة المحكية، «أي أخذ المتحاورين والمضمون بالاعتبار» (Armengaud,1985: 4) يعني أيضاً المسرح الذي يضع عوامل وممثّلين بعلاقات مع بعضهم، وحيث إن القول يعني الفعل (فعلاً كلامياً). وقد عرفت البراغماتية في مجال علم الألسنية تطوّراً جديداً إلى حدّ أنها تبدو أحياناً وكأنها تصلنا بالدلالة لتصبح أحد الفروع المسيطرة لسيميائية مقسّمة، بدءاً بِ بيرس أو موريس (Morris) ، إلى دلالات، وعلم نحو وبراغماتية. هذا النمو، الذي لم يراقب جيداً ذهب في اتجاهات وبحسب منهجيات وفلسفات العلوم الكثيرة التنافر وغير المتناغمة، فتصبح البراغماتية بحسب الكلام الفجّ، لكنه كلام عادل، لأحد الباحثين الإيطاليين «سلة قمامة اللغة» (Kerbrat-Orecchioni, 1984: 46). ولتعريب وفرز ما هو موجود في قمامة التاريخ، فإذا لم يسبّب الغثيان فإنه سيؤدي إلى الدوار على الأقل، بقدر ما هو موجود في تعقيدات وإشكاليات، ولن نذكر هنا إلا بعض الأجزاء ذات الحدود والمعالم غير الواضحة عموماً.

- فلسفة الفعل والبراغماتية الأميركية (بيرس، موريس). البراغماتية بحسب موريس هي «هذا القسم من السيميائية الذي يعنى بالعلاقة بين الإشارات ومستعمليها».

- نظرية الأفعال في اللغة (Austin, 1961; Searle 1972, 1982).

- النظرية التقليدية (Goffman, 1959; Watzlawick, 1967; Grice, 1979).

- نظرية تأثيرات الخطاب (Diller et Recanati *in Langue française,* 1979). «البراغماتية تدرس استعمال اللغة في الخطاب، كما السمات الخاصة في اللغة التي تشهد للمهنة الخطابية (Diller et Recanati, 1979: 3).

- البراغماتية الحوارية لـ ف. جاك (F.

(Jaques «الذي يتعامل مع اللغة كظاهرة، في الوقت عينه خطابي استطرادي تواصلي واجتماعي».

- إشكالية عرض البيان فهي تميُّز الملفوظ المذكور وعملية القول أي طريقة القول.

(Benveniste, 1966, 1974; *Langages*, no. 17; Kerbrat-Orecchioni, 1980, 1984, 1996; Maingueneau 1975, 1981).

- إن البراغماتية الدلالية أي «البراغماتية اللغوية» (Ducrot, 1972, 1980, 1984) تتناول «الفعل الإنساني المنجز بواسطة اللغة، مشيرة إلى شروطه وأبعاده» (1984: 173). إن الفرضية الأساسية لدوكرو (Ducrot) تقول بأنه، كي نفهم المعنى، علينا فهم حجج العارض وبيانه.

وبما يفيدنا مباشرة هنا فإن استعمال البراغماتية بدرجة قصوى لجميع هذه الحقول البراغماتية داخل نظرية المسرح، فإننا نبقي، وبتحفّظ، على منهجيات صارمة على المقاربات الآتية:

- دراسة آلية الحوارات والألعاب اللفظية وللمقارنة بين «اللغة العادية» و«اللغة الدرامية»، (Aston et *al*., 1983; Elam, 1980, 1984).

- دراسة العمل والقصة وتأسيسها من خلال القراءة والإخراج (Poetica, 1976).

- دراسة ميدانية لعملية التلقّي من قِبل الجمهور (Gourdon, 1982).

- المقارنة بين تجسيدات مختلفة لأثر ما خلال التاريخ (Vodička, 1975).

- دراسة سمات بيان العرض المسرحي الإنتاجية/ تلقٍّ من قبل المشاهد (Pavis, 1983 *a*; Ubersfeld, 1982).

وعبر مخططات الدراسات هذه - أكثر من كونها منهجيات قائمة، فإنها تتعلّق بالواقع بمشاريع أبحاث - لنرى بوضوح بماذا تسمح البراغماتية أو بما تحاول أن تتخطاه: نموذج سردي فقط يحلّل الحكاية بقصد تحليل القصة، من دون التنبّه إلى خاصية العرض المسرحي؛ إنها سيمائية كثيرة التركيز بالنص فقط.

في الواقع لا تشكّل البراغماتية، تحديداً، منهجية جديدة؛ بل إنها فعل جدولة وتنسيق لأنظمة مستعملة في تحليل الحوارات، لا سيما لتحديد دورها في إقامة حالات درامية، وتطوّر الحدث وإقامة الحكاية. وعلى الرغم من تعدّد الدراسات اللغوية، وفي غالب الأحيان الأدبية، وبادعاءاتها أنها براغماتية، فإن صعوبات البراغماتية - لا سيّما منها البراغماتية المسرحية - يجب أن لا نقلّل من قيمتها.

2- صعوبات البراغماتية

أ-الغرض المحلّل

تتجه البراغماتية اللغوية نحو أخذ النص الدرامي الأوحد بعين الاعتبار، وهو الذي يختصر العرض بالنص. وفي الواقع إنه من السهل أن تحوّل دراسات الحجج البراغماتية للخطاب العادي كالوصلات أو الروابط المنطقية مثل التعابير الآتية: «ولكن، لأن، إذا (كما نرى عند دوكرو)، على مستوى النص الدرامي، فالتوصّل إلى استنتاجات تبقى بالطبع قائمة لهذا النص الخاص، لا على العرض المسرحي كاملاً. وبالآتي فإن الحالة المشهدية مستثناة، وإن الاستعمال الفعلي للبيان المشهدي يُعتبَر العنصر الذي يقرّر المعنى البراغماتي للنص في حالة العرض. فمن الأفضل إذن تفحّص أية وصلات (ربطات) لاقطة منطقية (وتحت أية أشكال)

استعملت من قِبل الممثّل والخشبة وبماذا ستعدل الوصلات (الربطات) المنطقية للنص.

ب- الشك المعرفي

إن تعدّد المقاربات البراغماتية المذكورة أعلاه تفسر عدم تناغمها المتكرّر (épistémologique)، لا سيّما البراغماتية اللغوية (كما هي عند دوكرو) والمقاربات التي تبحث عن الأخذ بعين الاعتبار انفتاح الموضوع على علم التحليل النفسي، أو تقريباً على النظرية الماركسية للخطابات ذات الصراع (بعد باختين مثلاً). وقد بحث دوكرو طويلاً في تقليص استقصائيته الحجية إلى موضوع مثالي ومجرّد، ولكن تحت ضغط الباحثين أمثال أوتيه (Authier) (*Langages*, no. 73, 1984) أو فوش (Fuchs) (*DRLAV*, no. 25, 1981: 50) ولتيار كامل في التحاليل السياسية والنفسية للخطابات، فقد انتهى إلى دعوة باختين إلى مناورة خالصة تكتيكية لأن دوكرو، بالرغم من «خطته لنظرية متعدّدة الأصوات والعروض البيانية» (1984)، ما زال يفكر - وبالطبع بطريقة رائعة ولا غبار عليها - بموضوع يتكلّم عن «المثالية» المراقبة في توجّهات حججه، والقابضة بأيديولوجية مسرحية (في إطار تعددية الأصوات والمفهوم «المسرحي» لأفعال اللغة المحكية) (1984: 231).

إن مفهوم دوكرو «المسرحي» في الأفعال اللغوية بالمقابل لا ينتجُ نموذجاً يُستعمَل لتحليل الحوار المسرحي، لأنه يقوم على رؤية بيانية مسرحية ساذجة: وبحسب دوكرو هناك نموذجان من الكلمات: الكلمات «البدائية» التي يوجهها المؤلّف إلى الجمهور مع التماهي بالشخصية» (1984: 225) «المشتقة» تلك التي يوجهها المؤلف لا بواسطة شخصياته، ولكن بمجرد أن يمثّل شخصياته باختيارهم (226). هذا التواجه لهذين النموذجين قد يبدو ممكناً، وهو متداول ومختار بالبحث كأنه سِمة خاصة لخطاب مسرحي، من مثل «فرض بيان مضاعف» (Ubersfeld, 1977 a: 129)، أو تناقض، (Ingarden: 1931-1971) وبعده هـ. شمْيد (H. Schmid, 1973) بين «الخطابات المباشرة للشخصيات» والمواضيع غير المعلنة، لكنها حاضرة في إدراك المتلقّي، هذه المواضيع التي اقترحتها الحالة الحاضرة، والتي ليست محدْثنة في خطابها المباشر للشخصيات. هذا التناقض ظاهري لأن التقاسم في الواقع بين كلام الشخصيات، وكلام المؤلف، صعب الحصول، ولن يكون إلا محاولة إنقاذ أخيرة للموضوع. إن خط التقاسم لا يقوم، لأن المؤلف بالواقع هو الذي ينظم كلام الشخصيات، ولن نعرف أبداً أين يُقرأ الخطاب: ليس في الإرشادات المسرحية طبعاً، ولا على هامش النص، ولكن في النتيجة البنيوية للصراعات وللخطابات الحوارية. ويبدو أنه من الممتع تفحّص كل كلمة، أكانت من الشخصية أم من «المؤلف» (ولكن أين هو المؤلف في المسرح، لا سيّما في الإخراج ؟) أهو في حواسه، والتي أبرزها باختين، بذكره خطاب الغير، وبإعادة النظر فيه والعمل عليه، وبنائه مثل حلبة للقتال في حقل التشكيلات الحوارية والأيديولوجية. إن جهاز البيان العلني هو بالطبع أكثر تعقيداً من قسمة حادة، وواضحة بين صوت المؤلف وصوت الشخصية. هذا هو فضل لغوية الخطاب وبيان العرض الذي سمح بإسماع أصوات في الأصوات، وبإظهار التداخل النصي، بل تعددية الأصوات في النص. وبالنسبة إلى المسرح، فإنها حقيقة أن يكون هناك صعوبة في تمييز السمات الخاصة ببيان العرض لكل من الممارسين (مهندس السينوغرافيا، والمؤلّف الدرامي، ومهندس الإضاءة، والموسيقي، والممثل... إلخ).

هذه الاحتياطات المعرفية المخصصة لدراسة النص الدرامي، لن نكون على حق إن أهملناها وأهملنا أهمية طرائق التحاليل النصية المتطورة عبر البراغماتية، لا سيما براغماتية دوكرو (1975, 1984).

3- تطبيق لدراسة الحوارات

إن التطبيق في دراسة الحوارات ما زال يمارس بطريقة تجريبية.

أ- إدارة الحوارات

نستدل أو نعيّن الحجج والإدارة، ولا يأخذ النص المعنى إلّا إذا أدركناه، لأن «كل معلني لغة ما يعطون أنفسهم ويأخذون معانيهم بمجرّد أن يعطوا أنفسهم، كما لو أنهم يفرضون على المحاور نموذجاً محدّداً «من الخلاصات» (Ducrot, 1980: 12). سنحاول إذن إقامة منطق تحتي للحوارات، حتى لو كان الأكثر تفككاً.

ب- الاتصال الغائب

قراءة النص تفرض إقامة رباط «سببي» أو لمماثلة موضوعاتية بين معلنين قد يبدوان من دون علاقة، على أن تملأ نقاط المعاني...

ج- التوجّه المجدد

في النص الحواري المفتوح، نقيم صلات ممكنة بين الجمل الحوارية. وأبعد من منطق الحوار فإننا نعين توجهاً ما وراء النص الملفوظ الذي ينظم أجزاء مندثرة أو شبكة صور أو أصوات تشيخوف، فينافر.

د- استشهاد من خطاب الآخر

نجدد إعادة التعابير، والدلالات الأيديولوجية، للمواضيع وللتشكيلات الاستطرادية من شخصية إلى أخرى وذلك بإقامة قوانين لهذه التبادلات النصيّة المتداخلة.

4- البراغماتية البيانية

إن نظرية عرض البيان والتي غالباً ما تختلط علينا بسرعة، مع البراغماتية، فإنها لا تتقاطع مع هذا النظام الأخير الذي تطوّر انطلاقاً من إشكالية الأفعال اللغوية (Austin, 1962; Searle, 1972, 1982) والتي تبدو بأن منهجيتها أصبحت ممكنة التنقل بصعوبة في المسرح. وبعكس ذلك فإن نظرية الإعلان (Benveniste, 1966; Maingueneau, 1981; Kerbrat-Orecchioni, 1980; Pavis, 1983 a, 1986 a) تبقى ذات أهمية كبرى للإضاءة، في الوقت نفسه، على القراءة وعلى تحقيق النص الدرامي وتموضع الإخراج.

أ- آليات نصية لبيان العرض

إننا نجد جزءاً من الملاحظات الناتجة من «البراغماتية الدلالية» أي البراغماتية اللغوية» لـ دوكرو (Ducrot, 1984: 173) تدرج للذاكرة، متصورين ماذا سيستعمل «المسرحي» من هذه الملاحظات:

- الوصلات كيف أن الحالة الدرامية تتأثّر بألعاب الأسماء الشخصية، والتعليمات المكانية – الزمانية.

- الشكليات (ما هو الموقف المقروء تجاه المعلنين في النص؛ وتحت أي نمط وجود يكون الفعل محتملاً.

- إن تنظيم الحكايات المنقولة (كيف أن الممثل يدل بأنه يقول «نصاً آخر أو أداء آخر»):

- الاستراتيجيات الاستطرادية (المراجع عند الإعلان وتأثيرها في معنى المعلنين؛ القبول أو رفض افتراضات الخصم، بمجرد أن يكون في الحوار، «مهاجمة الافتراضات التابعة للخصم، بل إنه أكثر مما ننكر ما يقترح إنها مهاجمة العدو نفسه» (Ducrot, 1972: 92).

- تحديد توجه الخطاب في تسويغات شخصية ما.

- التلميحات أداء المعلِن أو (المعلنين) في السخرية (Ducrot, 1984: 210-213).

ب- العرض البياني المشهدي

لاحظ علماء المعرفة، وصانعو اللغة أمثال دوكرو (179 :1984) أو كوليولي (Culioli) في النسبية الخطابية (in: *Matérialités dis-cursives*, 1981: 184) بأننا نميل إلى اعتبار الحالة العلنية وكأنها حالة أو حدث يتم توصيفه تاريخياً. في هذه الأثناء، فإن التعبير عن الحالة العلنية هو طريقة تجربة لاستعادة كل ما هو في الحقل العملي التجريبي والمُعاش (1981: 184). وهنالك إذن ابتزاز لاحتواء البيان العلني المشهدي في المواقف الملموسة، والحيَّة، والواقعية للعرض في لحظة معينة. لكن هذا المفهوم يبدو لنا ذا أهمية كبرى في المسرح: إن العرض البياني المسرحي موجود في عملية التحقيق، في المكان والزمان، ومع ممثلين لجميع العناصر المشهدية والدراماتورجية التي نراها صالحة للاستعمال في إنتاج المعنى وعملية التلقّي من قِبل الجمهور الموضوع في حالة التلقّي. توصيف عرض البيان المسرحي يدعو إلى دلالة كيف أن عملية الإخراج تنظّم في المكان والزمان الفضاء الوهمي للنص (شخصياته وأفعاله)، وذلك باستدعاء عدد من المعلنين: الممثل، وصوته، ونبرته، ولكن أيضاً الخشبة كاملة بما في ذلك انغماسها بحاضر العلنية لجميع المواد المسرحية. والمطلوب، بالإضافة إلى ذلك، إقامة بنيوية وتراتبية لجميع المصادر العلنية. إعلان أو تبيان النصّ عبر الممثل والإخراج، عملياً يعني «تصويته» (مرجع الإلقاء)، وذلك بتحديد سقف الصوت، وسرعة الكلمات وكمّها، والإيقاع... إلخ، والعناصر الخارجة عن اللغة للممثل (kiné-siques et proxémiques)؛ يعني إعطاءه معناه، بقدر معرفة اتجاهه كما مغزاه أيضاً.

📖 Van Dijk, 1976; Pagnini, 1980; Jaques, 1979, 1985; Kerbrat-Orecchioni, 1984; Savona, 1980, 1982; Pfister, 1985.

منصة
PRATICABLE

بالإنجليزية: *Practicable*؛ بالألمانية: *Podest, pratikabel*؛ بالإسبانية: *Practi-cable*.

هي جزء من ديكور مشكّل من أغراض حقيقية، أو صلبة، نستعملها في وضعها الطبيعي، وخاصة للاتكاء أو للمشي عليها والتحرّك بها كأنها مسطّح مسرحي ثابت.

إن القطعة المتنقلة اليوم هي متكرّرة الاستعمال كغرض ليس تزيينياً، بل وظيفياً. ويُصبح عنصراً ناشطاً من الديكور كجهاز لعب أو جهاز مسرحي.

☞ الجهاز المسرحي، حيز الأداء، ديكور، سينوغرافيا.

ممارسة المعنى/ دلالية
PRATIQUE SIGNIFIANTE

بالإنجليزية: *Signifying Practice*؛ بالألمانية: *Signifikantenpraxis*؛ بالإسبانية: *práctica significante*.

ممارسة المعنى/ الدلالية تتناقض (لأنها تشكّل بنفسها إشكالية) مع مفهوم بنية سكونية ومقفلة للنص أو للعرض، بنية قد تكون بطاقة دخول للأداء من دون تدخل ناشط أو فاعل للقارئ/ المشاهد.

والرجوع إلى نظريات العمل المنتج للأيديولوجيا (ماركس، ألتوسير) أو للحلم فرويد يفتتح سيميائية لا تتفحّص تواصل المعنى فقط، بل إنتاجه في عملية قراءته/

كتابته (التلقي). بالنسبة إلى لإخراج فإن ممارسة المؤدي للمعنى/ الدلالي (المخرج أو المشاهد) سينتج منها إعادة بناء المعنى من طريق الدلالات المشهدية: وقبل تفسير هذه الدلالات (المعاني) إلى مدلولات أحادية المعنى لا لبس فيها، فإننا سنؤخّر تفحُص ماديَّتها، واستخلاص كل المعاني القادرة على إنتاجها وأن نسمع أيضاً تعددية الأصوات البيانية التي تتألف منها.

إن ممارسة المعنى (الدلالية) هي قريبة من مفهوم بنيوية الإخراج، بقدر ما نعرف عن هذه الأخيرة مع جان كون بأنها «ممارسة جمالية دلالية تحوّل مواد معيَّنة (نص، فضاء، جسد، صوت...) إلى شكل محدّد يكون هدفها ابتكار علاقات حساسة وتأثيرات معنى بين فضاء الإخراج والمشاهدين المجتمعين في فضاء ولفترة معيَّنة» (230 :1981).

☞ ممارسة مسرحية، إنتاج مسرحي، سيميولوجيا.

📖 Greimas, 1977; A. Simon, 1979; Barthes, 1984.

ممارسة مشهدية
PRATIQUE SPECTACU-LAIRE

⟲ بالإنجليزية: *Performance*؛ بالألمانية: *Darstellung*؛ بالإسبانية: *prác-tica epectacular*.

هذا التعبير (المصطلح) يسيء إلى ترجمة مفهوم التأدية (performance)، بمعنى أن ذلك يكون عندما نتكلم بالإنجليزية عن دراسة ممارسات أداء مشهدية وثقافية. إن دراسات التأدية قد ابتُكِرَت في السبعينيات، من قبل تورنر (Turner, 1982)، ومُنَظرين من رجال المسرح شيشنر (Schechner, 1985)، وإداريين جامعيين في العالم الأنجلوسكسوني، لتشمل الدراسة مجموعة من المظاهرات المذهلة (العرضية) أو الثقافية، بدءاً من الطقوس والرقصات الفولكلورية حتى بلوغ عروض المسرح، والرقص والإيماء والمسرح التعبيري الجسدي وصولاً إلى ممارسات طقوسية الحياة اليومية. والتأدية، التي غالباً ما تُترجَم بالممارسة المشهدية فهي مرتبطة بفكرة إنجاز فعل (to perform)، على طريقة **الأفعال «الأدائية» التي تنتج الفعل بمجرد** أنها بيانية (مثلاً: إني أحلف) أكثر منه بفكرة تقديم عرض بصري أمام أعين جمهور. إذن ما هو مخالف بين (spectaculaire) عرضي، وأدائي (performance) أو (performing art) المشهدي (le spectaculaire) **هو المنظور - وهنا الحالة تفرضها - من وجهة نظر المشاهد** بينما الـ «تأدية» (performance) مدركة بنتيجة ما يفعل المؤدّون (performers). **يعني ما يسميه غروتوفسكي الفن كوسيلة لفنانين يفعلون**: العوامل (grotowski in Richards, 1995: 181) الإثنوسينوغرافيا تتبصر، ومن دون تعقيدات، لإعادة جمع، ثم تحليل، مجموعة التأديات، أكانت مشهدية بالمعنى الدقيق أم ثقافية بالمعنى الشامل.

ممارسة مسرحية
PRATIQUE THÉÂTRALE

⟲ بالإنجليزية: *Theatre practice*؛ بالألمانية: *Theaterpraxis*؛ بالإسبانية: *prác-tica teatral*.

إن الممارسة المسرحية هي العمل الجماعي والمنتج لمروحة من الممارسين المسرحيين (ممثل، ديكوراتور، مخرج، مهندس الإضاءة... إلخ). فمن المفروض أن حيادية الكلمة تحمي ضد مثالية المفاهيم «الابتكارية» «الشعرية» باسرون (Passeron, 1996)، على أن يتم التشديد على العمل الجماعي من المؤدّين على الخشبة. لا شيء يتعلّق بالنوع المعياري لاتفاقية، كما في (*la pratique du théâtre* D'Aubignac) (1657)

لدوبينياك والتي تنصّ على قواعد نظرية لحسن سير الممارسة المسرحية.

☜ جدلية، تأريخانية، حقيقة ممثّلة، إنتاج مسرحي، مسرح مادي.

تطبيق عملي/ ممارسة عمل
PRAXIS

في كتاب فن الشعر لأرسطو، البراكسيس (praxis) هو «فعل» الشخصيات الذي يظهر **في سلسلة الأحداث أو الحكاية. والدراما تحدَّد كتقليد لهذا الفعل (محاكاة الممارسة).**

المقدمة
PRÉFACE

بالإنجليزية: *Preface*؛ بالألمانية: *Vorwort*؛ بالإسبانية: *Prefacio*.

هي النص الذي يكتبه المؤلف ويسبق طبع المسرحية. والمقدمة عادة هي تحذير يخدم ليسوّغ نفسه (كورناي)، والتأكد بأننا لم نتمتع بكثير من الحرية في سياق القصة (راسين) أو على نقيض ذلك، باقتراح جديد نوعاً ما (بومارشيه وتجربته حول النوع الدرامي الرصين (1767)، وهوغو ومقدمته في *Crom-well*، مطلقاً سنة 1827 التيار الرومنسي).

ما قبل الإخراج (العرض)
PRÉ-MISE EN SCÈNE

بالإنجليزية: *Pre-Performance*؛ بالألمانية: *vorinszenierung*؛ بالإسبانية: *pre-puesta en escena*.

1- فرضية تقضي بأن يكون النص الدراماتورجي متضمناً مسبقاً تعليمات واضحة إلى حدّ ما لتنفيذ عملية إخراجه المثالية. هذه الإشارات تختلف بالآتي كثيراً بطبيعتها أو بحسب المؤلفين. وإننا نقبل بسهولة بأن نقطّع النص الدرامي إلى حوارات يعطي مسبقاً رؤية، درامية (نزاع الكلمات) ومسرحية (تواجه وعرض مصادر الخطاب). كل عملية إخراج تأخذ ذلك بعين الاعتبار. ولكن غالباً ما تكون **عملية «ما قبل الإخراج» مقروءة–وبالآتي فبهذه** الطريقة يتصرّف المخرج - في إطار اتباع إيقاع الخطاب والحركة، أو بالتغيير أو بتكثف النبرة أو الطريقة (Styan, 1967: 3) هذه العناصر **الإيقاعية للنص هي «مقياس القيمة الدرامية للمسرحية». وكل النظرية البريختية حول** الحركية تقوم بالطبع على مبدأ الموقف الحركي للمؤلف الدرامي وقد تكون مدوّنة مسبقاً **في النص المهيّأ للقول، حالة تتم ترجمتها عبر نوع** معيَّن من القراءة والإخراج.

2- باحثون آخرون يذهبون بالاعتقاد المسبق ويميلون إلى وجود مصنفات نصيّة تمثيلية، وإلى «مجموعة نواة مسرحية» (Ubersfeld, 1977 a: 20) لا بل «واقعية متبينة في النص ومنفذة لاحقاً بالتطبيق مع والممثل والمخرج... إلخ». (Serpieri, 1977 et également Gulli-Pugliati, 1976). هذا المفهوم يفترض مسبقاً بأن يتميَّز النص الدرامي جذرياً عن الباقي من النصوص (قصائد شعرية، وروايات... إلخ) وذلك بالحضور وتعددية أصوات (polyphonie) المؤدّين. للأسف، هذه النظريات قليلاً ما تؤكد كيف وأين تُدوَّن المسرحة في النص. أهو خلوّ الموضوع الأيديولوجي الموجّه؟ أهو الجزء المتعلّق بالإشارات والتعليمات المسرحية، أم الديكور الشفهي أم الملاحظات ذات الأبعاد القريبة بين الممثلين والتي يوحي بها النص؟ وحده ف. فلتروسكي (J. Veltruský) يتكلّم عن التنقلات المسرحية وهي «تحوّلات المعاني المتنقلة عبر تدوينات المؤلف، والملاحظات والتعليقات»

وهي «المسماة مباشرة، وبالآتي المحددة مسبقاً عبر الحوار» (1941: 139 et 1976: 100). مفهوم قابل للمناقشة لأنه موضوع لغوي مركزي، لكنه موضع نموذجي لأغلبية النظريات التي تبدو لنا بأنه يلتبس عليها مفهوم النص الدرامي والنص العَرْضي (مسرحة).

3- بدل أن نبحث في النص وما قبل الإخراج عن مصدر إخراج «جيد ووحيد» – وهو موقف يعود إلى النص وجعله الضامن لما يُسمّى ب «إخراج جيد» – فمن الأفضل إجراء تجارب **وأفضليات مسرحية على النص وتلمّس ما سينتج من أية قراءة أو إعادة قراءة للنصوص** تباعاً. بالطبع لا يتحمّل النص هذا الإخراج أو غيره، فليس من نصّ يكون بحد ذاته قابلاً لأن: «يُمثَّل أو لا يمثّل» (يؤدّى أو لا يؤدّى)، و(مسرحياً أو غير مسرحي). إنما هي الفرضيات الدراماتوجية والمشهدية الملموسة التي يخضع لها النص بالمُساءلة، والتي ستعترف عن أشياء لم نتصورها.

☞ نص وخشبة، إخراج، سيناريو، نص درامي.

📖 Hornby, 1977; Swiontek, 1990, 1993; Vinaver, 1993.

حضور
PRÉSENCE

⊡ بالإنجليزية: *Presence*؛ بالألمانية: *Präsenz*؛ بالإسبانية: *Presencia*.

«أن يكون لك حضور» هو في قلب اللغة المسرحية، يعني أن تعرف كيف تأسر انتباه الجمهور وتفرض نفسك؛ هو أيضاً أن تكون موهوباً بـ «شيء ما لا أعرفه»، والذي يدفع المشاهد مباشرة للتماهي، وذلك بإعطائه الانطباع بأنه يعيش في مكان آخر وفي حاضر أبدي.

1- حضور الجسد

إن الحضور هو، بحسب رأي سائد عند أصحاب المهنة، «الخير الأسمى» لالتماسه عند الممثل، ولاختباره عند الجمهور. وهو مقيَّد بالتواصل الجسدي «المباشر» مع الممثل المدرك. وهكذا وبرأي ج. ل. بارو، فإن «**الهدف النهائي للإيمائي ليس ما هو بصري** مرئي بل الحضور، يعني اللحظة من الحاضر المسرحي. «فالبصري ليس إلا وسيلة لا هدفاً» (1959: 73). وبحسب إ. دوكرو، فإن «الإيماء **لا ينتج إلا «حضوراً» وليس إشارات متداولة**» (1963: 144).

وأخيرا بالنسبة إلى ج. غروتوفسكي (1971) «**فالبحث عند الارتجال عليه أن يأخذ هدفاً» لنفسه بأن يتعرَّف في الحركية على أثر دوافع شاملة ونماذج ذات أصول طقسية شبيهة** لنماذج. يونغ، هذا الحضور هو أيضاً هذه الناحية من شجاعة المنظّرين الواقفين أمام سرّ لا يُفَسَر. «هو حضور ليس موجوداً دائماً»، كما يؤكد ج. ب. رينغارت (J. P. Ryngaert)، عبر المميزات الجسدية لكل شخص، لكن في طاقة تشعّ، نحسُّ بتأثيراتها، حتى قبل تصرّف الممثل أو تكلّمه، في نبض من كلّيته «تلك» (1985: 29).

هذا الحضور مربك. فأوجينيو باربا، وموريكي واتانابي (Moriaki Watanabe) يجعلان منه مفارقة الممثل اللفظية: «أن يكون موجوداً بقوة ومع ذلك أن لا يقدِّم شيئاً فهو، للممثل، بمنزلة مفارقة لفظية، وتناقض حقيقي [...] فالممثل القادم من الحضور الصافي [هو] ممثل لغياب نفسه» (*Bouffonneries*, 1982, no. 4: 11).

2- حضور الخشبة

كل هذه المقاربات لها جامع واحد، مفهوم مثالي لا بل روحاني في ما يخصّ عمل الممثل.

إنها تُديم، ومن دون تفسيرها، شعائرية الأداء المقدّس، العبادي وغير المحدّد للممثل. لكنها تلامس من دون شك مظهراً تأسيسياً للتجربة المسرحية.

ومن دون اختراق كامل لـ «سرّ» الممثل الموهوب بحضوره، فإن وضع اليد السيميولوجية على الموضوع يُرجع هذه الظاهرة إلى أحجام عادلة، ومجرَّدة، في أي حال، من أيّة حالة طقسية. فالحضور يتحدّد **هنا وكأنه تصادم مع الحدث الاجتماعي للأداء المسرحي، ولوهم الشخصية والحكاية. وإن تلاقي الحدث والوهم،** وهو من ميزات المسرح تحديداً، ينتج تأثيراً بصرياً مضاعفاً: فنحن أمام ممثل (أ) يلعب دور (ب)، هذا الـ (ب) هو شخصية وهمية (الإنكار).

وبدلاً من التكلّم عن حضور الممثّل فأولى بنا أن نتكلّم عن الحاضر المستمر للخشبة ولبيان عرضها. وكل ما يُعرَض فإنه يُعرَض بالنسبة إلى الحالة الواقعية للمتحاورين (deixis, ostension)، فكلّ ممثل يحيي «أنا» شخصيته، الذي يواجه الآخرين (أي الـ «أنت»). وكي تُشكّل لتصبح «أنا» عليه أن يدعو الـ«أنت» الذي نعيّره بالتماهي، (أي عبر اسمنا المنظور)، والأنا الخاص بنا. وما نجده في جسم الممثل الحاضر ليس إلا جسمنا الخاص: من هنا إرباكنا وافتتاننا في وجه هذا الحضور الغريب والمألوف.

📖 Bazin, 1959, vol. 2: 90-92; Strasberg, 1969; Chaikin, 1972; Cole, 1975; Bernard, 1976; States, 1983; Barba, 1993.

(ما) قبل المسرح

PRÉ-THÉÂTRE

بالإنجليزية: *Pre-Theatre*؛ بالألمانية: *Urtheater*؛ بالإسبانية: *Pre-teatro*.

مصطلح استعمله أندريه شيفنر (André Schaeffner) (in Dumur, 1965: 53) لإعادة جمع ممارسات العروض المذهلة في جميع الميادين الثقافية، لا سيّما في المجتمعات المسماة (سابقاً) بدائية. ويؤكّد شيفنر أن ذلك لا يعني «أبداً مسرحاً قبل المسرح بالمعنى التاريخي» (27)، **بل إن مفهومه قد ينطوي على** اقتراح أن هذه الأشكال لم تصل بعد إلى درجة الكمال للتقاليد الإغريقية والأوروبية أو أنها عملية إتمام غير مكتملة. إن السينولوجيا الإتنية **تفضِل الكلام، اليوم، عن العروض أو الأداءات الثقافية: ممارسات ثقافية و/ أو عروض مذهلة.** وهي تقيم هذه الممارسات بعين المستنسب من رؤية الإتنولوغ، بالاتفاق هنا مع شيفنر، الذي **يعتبر بأن «الطريق المباشرة الأكثر استقامة من مسرح لآخر، سيكتشفه المؤرخ بسهولة أقل ممّا قد يكتشفه الإتنولوغ» (27).**

☞ الأنثروبولوجيا المسرحية.

طريقة عمل/ سلوك – نهج

PROCÉDÉ

بالإنجليزية: *device, procedure*؛ بالألمانية: *Verfahren*؛ بالإسبانية: *Procedimiento*.

1- إن طريقة العمل السلوكية هي تقنية في عملية الإخراج والأداء المسرحي أو الكتابة الدرامية يستعملها الفنان لإعداد الغرض الجمالي، وهو يحتفظ في الإدراك الذي نمتلكه، ميزاته المصطنعة والمبنية. إن التشكيليين الروس شكلوفسكي، تينيانوف، إيخنباوم، أكدوا أهمية هذه السلوكية الفنية لترميز الأثر الفني: «ما نسميه بالغرض الجمالي، بما للكلمة من معنى، الأغراض المبتكرة بواسطة طرائق خاصة بهدف تأمين نوع من الإدراك الجمالي» عبر هذه الأغراض (Chklovski, *in* Todorov, 1965: 78).

2- إن الدراماتورجيا وعمليات الإخراج التي لا تخفي طرائق بناء والوظيفية المسرحية ترفض الوهم والتماهي على الخشبة. إنها تعيد تجديد «حقيقة المسرح كمسرح» وتشكّل بالنسبة إلى بريخت «شرطاً مسبقاً كي يرى في داخله إعادة إنتاج واقعي مستوحى من الحياة بما يملكه كل الناس على السواء» (1972: 246). عندها تصبح الطريقة السلوكية مبدأ عمل دالّ، عمل مطبّق على الأنظمة المسرحية التي ليست انعكاساً للواقع، بل للمكان المُنتج لطرائق سلوكية فنية واجتماعية. إن إعلان الطريقة السلوكية هذه، وتأثير قطع الوهم، سيتحقّق في كل مرّة يقدم المسرح نفسه كإنتاج مادي لإشارات من قبل المجموعة المنفذة: في هذا النوع من المسرح المادي (أشكال شعبية، سيرك، واقع بريختي... إلخ). فإن العمل في تحضير الوهم وإنتاجه، وكواليس التجهيزات النصية والمسرحية سيدركها دائماً المشاهد بوضوح.

إن الإلقاء المفخم الإيقاعي لبيت الشعر الإسكندري، وتغيير الديكور تحت نظر الجمهور، ودخول الممثل تدريجياً في دوره، هي طرائق مسرحية معمول بها بوضوح.

تماسف، تمسرح، مسرحة.

Meyerhold, 1963; Erlich, 1969; Matejka, 1976 a, 1976 b; Mukařovský, 1977, 1978.

نسق مسرحي
PROCESSUS THÉÂTRAL

بالإنجليزية: *Theatrical Process*؛ بالألمانية: *Theatervorgang*؛ بالإسبانية: *proceso teatral*.

إن الأفعال أو الأحداث التي خضعت لعملية الإخراج هي أنظمة نسقية عندما نؤكد طابعها الجدلي، وتحركها المستديم، وتبعيتها بأحداث سابقة أو خارجية. إن العملية النسقية تتناقض مع «الحالة» أو مع وضع مجمَّد وثابت؛ فهي نتيجة طبيعية لرؤية تحوُليّة للإنسان، «في حالة دعوى» فهو يستوجب ترسيمة شاملة للحركات النفسية والاجتماعية، مجموعة قواعد تحولية وتداخلية فاعلة: لذا فإن هذا المفهوم مستعمل وخصوصاً في نطاق دراماتورجيا منفتحة، جدلية، بل قُل ماركسية (بيتر فايس، برتولت بريخت).

إعادة إنتاج، دراماتورجيا، فعل، حقيقة ممثّلة.

Dort, 1960; Wekwerth, 1974; Knopf, 1980.

إنتاج مسرحي
PRODUCTION THÉÂTRALE

بالإنجليزية: *Theatrical Production*؛ بالألمانية: *Theaterproduktion*؛ بالإسبانية: *producción teatral*.

الكلمة بالإنجليزية «production» تعني الإخراج، أي الإتمام المسرحي، وهي تقترح الطابع المبني والملموس للعمل المسرحي الذي يسبق تنفيذ أي عرض. ونتكلم أحياناً عن إنتاج المعنى أو عن إنتاجية الخشبة للدلالة على النشاط المشترك لصانعي أو لحرفيي العرض (بدءاً بالمؤلف حتى الممثل) ومن الجمهور (التلقي). إن إنتاج المعنى لن ينتهي بالواقع أبداً مع انتهاء عرض المسرحية؛ بل إنه ينسحب على ضمير المشاهد، ويتلقّى التحوّلات والتفسيرات التي يفرضها وينتجها تطور رأيه في الواقع الاجتماعي.

برنامج
PROGRAMME

بالإنجليزية: *Program*؛ بالألمانية: *Programmheft*؛ بالإسبانية: *Programa*.

1- تحولات وظيفة البرنامج

البرنامج كما نفهمه حالياً هو ابتكار جديد. فمنذ القرن السادس عشر كانوا يقومون بتوزيع أوراق أحياناً، وغالباً ما كانت موجّهة إلى الشعب لإعلامه بالعرض. فالبرامج بحدّ ذاتها، المقدّمة أو المباعة للجمهور قبل تقديم العرض، يعود تاريخها إلى نهاية القرن التاسع عشر. فشكلها ومضمونها يختلف كثيراً من بلد لآخر. حتى خلال السنوات الثلاثين الماضية، فإن وظيفتها قد تطوّرت وقد نجد حالياً أمثلة متنوّعة بتنوّع المسارح القائمة وبعددها. بالمبدأ يفترض بالبرنامج أن يعْلم الجمهور عن أسماء الممثلين، وعن المخرج؛ ويعطي أحياناً خلاصة عن الحدث؛ فالدعايات الإعلانية تجذب إلى المسرح ربحاً إضافياً، أقله في ما خصّ طبع البرنامج. مَن منا لا تختلجه النوستالجيا لهذا الورق الممرّى الذي طبعت عليه دعايات لماركات العطور، وصور النجوم بلباسهم المدني، وكل الاحتفالية الشعبية للمسرح البرجوازي؟

2- برمجة النظر

إن برامج المسارح الوطنية، أو المجموعات التجريبية، تعطي صورة مغايرة كلياً. إنها مملوءة بأفكار المخرج أو المؤلف الدرامي، وتقدّم مقاطع عريضة من النصوص الناقدة، أو الأدبية، التي عليها الإضاءة على مختارات من الإخراج.

خطاب كامل حول عملية الإخراج يسلَم قبل العرض، مع نصّ المسرحية، وتدوينات الإخراج، ونصوص حقيقية من خارج العمل المسرحي. مع كون أهمية هذه الظواهر النقدية فإن الخطر كبير أن تبرمج الصورية وأن يُقال شفهياً، ما قد يحسّ به المشاهد انطلاقاً من عملية الإخراج فقط لأن ذلك يخطئ الأداء ويُفسِد المتعة.

فهل هناك حاجة لهذه النشرة الهجائية قبل تقديم العرض؟ فالإدراك سيعدّل، لا بل يفتقر، وقد يحصل، بسبب حرمانه من هذا الخطاب المواكب، أن لا يكون للجمهور تكتيك أو وضع البصمات الأخيرة على عملية الإخراج. إن الاستشهاد أو مجموعة النصوص الموضوعة في مقدمة النصّ، هي أحياناً نصوص متداخلة ضرورية لفهم عملية الإخراج: من منّا لم يقرأ ما استشهد به جيسكار ديستان في مقدمة برنامج برتيانيكوس الذي أخرجه La Salamandre حيث كادت أن تمرّ بجانب نبرة السخرية والتهكّم للأداء المسرحي. فعلى التماسف الواحد، بين التحليل الدراماتورجي، وبين عملية الإخراج، برنامج كهذا يفجّر حدود النص الدرامي وعملية إخراجه. فبرامج بعض المسارح – الجيدة في أكثر الأحيان – كما هي الحال مع بوخوم (Bochum)/ شتوتغارت (Stuttgart) أو ستراسبورغ، تأخذ أبعاداً كتبية، مؤلّفة ملفاً مكتملاً حول موضوع الأثر. هذه هي بعض من مطبوعات المجلات الخاصة، تذهب بعض المسارح إلى «طبع» أو «إصدار» مجلة محلية تصف وتعلّق على العرض بطريقة فياضة. بعض المخرجين الواعين بخطر الاقتراحات الكتبية هذا، يكتفون بذكر نصوص أخرى للمؤلف أو آثار أخرى تضيء أعمال هذا التداخل النصي وتدلّ على مسار الممارسين خلال التمارين (وهذا هو حال فيتيز ولاسال أو شتاين).

وغالباً ما يكون هذا الخطاب كاشفاً عن استراتيجية، أو عن رغبة تأويلية أو عن صورة عن نفسه، ولكن علينا أن نؤكد تماثله مع خطاب الإخراج، كما يتلقاه المشاهد والمواد نفسها. البرنامج ليس كلام إنجيل: هذا المؤلف المسرحي، مثل دانيال بسنهارد (Daniel Besnehard)، يدّعي، على الورق فقط، احترام الالتباسات الماريفالديينية «res-pecter les ambiguités marivaldiennes» (de *La Double Inconstance*– Michel Dubois) التي لا تصنع من فروقات المعنى.

وعند انتقال البرنامج من دعوة عادية إلى وظيفة إعلامية، ثم دعائية، فإنه يعرّض المسرح لإعادته إلى «الفعل الملفوظ» فقط، ويحرف مسار المشاهد من نبضه الفريد، لإعادته إلى تموضع القارئ الذي لن يقبل بأن تُقَصّ عليه الحكاية، من على الخشبة.

عرض

PROJECTION

بالإنجليزية: *Projection*؛ بالألمانية: *Übertragung*؛ بالإسبانية: *Proyección*.

عندما نعرض على الخشبة نصوصاً، وصوراً ثابتةً، وأفلاماً أو فيديوهات، فإننا نضخّ في الجسم الحي والعرض مواد بشكل صور، وينتج من ذلك تشوّش في نظام العرض: حضور جسدي، وثنائية التناسخ التواصلي الإعلامي يتعارضان منذ البداية وكلاهما متعذّر التخفيض. وفي خطوات السينما الأولى فقد عرضت على خشبة المسرح أجزاء من الأفلام؛ وكانت قد بدت أول استعمالاتها، والتي لها وظيفة درامية، في سيناريو كتاب **كريستوف كولومبوس** لِـ بول كلوديل (1927) كما في عمليات الإخراج الملتزمة التي نفذها بيسكاتور، أو بريخت أو نيهير (Neher) في العشرينيات. أما آبيا، وابتداءً من 1891، فقد استعمل عرضاً لظلّ شربينة على خلفية ديكور مجرّد ومعدني.

هذه العروض، التي تنفذ على خلفية ما، تجيب عن جميع الوظائف الدراماتورجية المتخيَّلة: مؤثرات الأجواء، والتماسف بواسطة الكلمات، واللوحات والزينة، كلها تقابل الحي والخيالي؛ عرض بصري لتفصيل الأداء المصوّر مباشرة، مكبَّر ومثبَت على شاشات الفيديو، أو ببساطة تداخل الخدع التكنولوجية الساذجة، لا لأن التلفزيون ملوَّن ونكون عندها نمارس مفهوم ما بعد الحداثة.

افتتاحية

PROLOGUE

من اليونانية: *prologos*, discours précédent؛

بالإنجليزية: *Prologue*؛ بالألمانية: *Prolog*؛ بالإسبانية: *Prologo*.

هي تحديداً الجزء ما قبل المسرحية، وبالآتي مغاير عن العرض، حيث يتوجّه الممثل مباشرةً إلى الجمهور، وأحياناً مدير المسرح أيضاً أو منظّم العرض، وذلك بكلمات التأهيل، والإعلان عن بعض المواضيع المهمة، أو بإعطاء إشارة البدء بالتمثيل، مغدقاً تفاصيل دقيقة بحكم الضرورة لتسهيل فهم الجمهور لموضوع المسرحية؛ إنها نوع من «افتتاحية» المسرحية حيث يسمح، وبحق، التكلمّ إلى المستمعين عن شيء خارج الحبكة، لمصلحة الشاعر وعن المسرحية بحد ذاتها.

1- تحوّل (انمساخ) ودوام الافتتاحية

في الأصل كانت الافتتاحية تشكل الجزء الأول من الحدث قبل الظهور الأول للخورس (*Poétique* d'Aristote, 1452 b). ثم عادت وتحوّلت (مع يوريبيدس) إلى مونولوج يعرض مصدر هذا الحدث. وفي القرون الوسطى، نجدها كعرض لأعمال سالفة وكنوع رئيس في الاحتفالات والإخراج قبل الرسالة. والمسرح الكلاسيكي، الفرنسي ثم الألماني، لجأ إليها لتأمين مباركة الأمير ومعروفه، أو لإعطاء فكرة عابرة لمهمة الفن والعمل المسرحي. (*cf. Molière dans L'impromptu de Versailles*).

وهو ينزع إلى الاختفاء حين تقدّم الخشبة عرضاً واقعياً لحدث محتمل الوقوع، وذلك لأنه مدرك وكأنه تأطير مفكّك للخيال المسرحي. ثم عاد وظهر مع المؤلّفين الدراميين التعبيريين أو الملحميين (بريخت). أما الأبحاث المسرحية

الحالية فإنها تحتضنه بطريقة مميّزة لأنه موضوع قابل للعب، في العروض غير الوهمية، كما أنه قابل لنمذجة تشكيل الحكايات المعلبة.

2- وظائف هذا النوع من الخطاب

من دون الادعاء بأننا سنختصر الوظائف الكثيرة للافتتاحيات في تطوّر الأشكال المسرحية، فإننا نستخلص على الأقل بعض المبادئ البنيوية المشتركة الشاملة:

أ- الاندماج الكلي بما تَلَى

يندمج بصورة كلية بالمسرحية، وهو الطليعي. وهو أو بعكس ذلك فإنه يشكل عرضاً مستقلاً، إذ إنه نوع من الفاصل أو من رفع الستارة.

ب- تغيير المنظور

عندما يصبح المشاهد عارفاً بالحدث عبر المعلن، فإنه يعيش الفعل الدرامي على مستويين: بمتابعة خيط الحكاية، متخطياً ومستبقاً الحدث: فهو في الوقت عينه في قلب المسرحية وفي مقام كاشف منها، وبسبب هذا التغيير في المنظور، فإنه يتماهى ويتماسف أحياناً بالضرورة. وعندما تعلن الافتتاحية نهاية الحدث، فتسمّى التقنية عندها بال «تحليلية»: كل شيء ينتج من العرض النهائي المعلن في البدء، والمسرحية هي عملية إعادة بناء لمشهد سابق.

ج- خطاب وسيطي

إن الافتتاحية تؤمن مروراً «لطيفاً» للواقع الاجتماعي من الصالة نحو الوهم على الخشبة. وهي تقود شيئاً فشيئاً المشاهد إلى قلب المسرحية، إما عبر اكتشاف العالم الوهمي الذي سيُعرض، وإما بعملية تقديم متدرّج للأداء المسرحي. فالخيالية عنده هي محتملة الوقوع حيناً، ولُعبية حيناً آخر، (الحوارات بين مدير ومؤلف وممثل في **افتتاحية السماء** *Prologue au ciel*) من **فاوست** – **لغوته**). هي طريقة لنسف حدود وأطر الأثر وإطلاق السخرية حول فبركته.

د- طريقة التشكيل

الافتتاحية هي مفتاح وقع المسرحية ونبرتها بالتشابه أو بالمقارنة. إنها تقدّم المستويات وأبعادها المتعددة للنص أو للمسرحية، كما أنها تقود المشاهد وذلك بالتأثير فيه مباشرة أو بعرضها نموذج تلقٍ واضح إلى حدّ ما، ويكون فيه ضمناً، باستعماله الحالي، خطاباً عن الفرقة، وأسلوبها والتزاماتها، ووضعها المالي... إلخ. إن الافتتاحية هي بالجوهر خطاب مختلط (الواقع/ الوهم، توصيف/ حدث، رصين/ لعبي... إلخ). وتلعب الافتتاحية دور واضعة القواعد (أي دوراً تقعيدياً) لأي تدخّل نقدي قبل العرض وبعده.

☞ خاتمة، عرض، خطاب، التوجّه إلى الجمهور.

📖 *Enciplopedia dello spettacolo* (article “Prologo”), 1954.

علم العَروض

PROSODIE

🔄 الإلقاء من اليونانية: prosodia ac- cent et qualité de la prononciation تشديد ونوعية اللفظ

بالإنجليزية: *Prosody*؛ بالألمانية: *Pros- odie*؛ بالإسبانية: *prosodia*.

إن التشديد الصوتي في عملية إلقاء بيت شعر والبنية الإيقاعية المستعملة لإبراز قيمة النص، والمبادئ الكمية للمقاطع اللفظية، وبالأخص التناوبية، القصيرة منها أو الطويلة، بحسب وزن بيت الشعر. وفي علم اللغة، فإن علم العروض أي «البروزوديا» هي «دراسة الفونيمية الصوتية التي، وفي لغات عديدة، تؤثر في لقطات لا تكون حدودها متآلفة مع تقطيع السلسلة الملفوظة والمؤلفة من أصوات/ فونيمات» (Dubois *et al.*, *Dictionnaire de linguistique*, p. 398). فالمطلوب هو إدراك

الظواهر، التي تهجر الإطار الفونيمي الصوتي، والتي تقع خارج التنظيم بواسطة الأصوات الفونيمة وتحديداً في التشديد الدينامي والنبري، وطول مدة البث والإطلاق، وقوتها ونبرة زخم الأصوات.

إن النوعية الأدائية لإلقاء نصّ شعري درامي يتعلّق بالتدوين الميلودي الذي نجده خلال قراءته: من تقنية نظم البيت (والصعوبات الوزنية) بل بالطريقة التي يستعمل فيها الممثل حضوره وجسده لإيجاد وقع نصه، لإحيائه، وملازمة بثّه بتشكيلات حركيّة، تأكيد أجزاء من النص أو حجبها، وإبراز قيمة الطروحات، والأصداء والتمارين ووضع أنظمة خاصة بالإلقاء. والإخراج، وتحديداً إخراج النص الكلاسيكي المؤلف من أبيات شعر، يمرّ بتجربة نظم العروض والإيقاعات الممكنة من قِبل الممثل. إن إطلاق الصوت هو في ذاته تثبيت للمعنى أو للمعاني التي يتلقّاها المشاهد. فالإلقاء والحركية هما متصلان ببعضهما بطريقة حميمة وذلك بالبنيوية الإيقاعية، وبتشكيل المواد الملفوظة منها والحركية.

بطل الرواية

PROTAGONISTE

من اليونانية: *prôtos*, premier et *ago-nizesthai*, combattre؛

بالإنجليزية: *Protagonist*؛ بالألمانية: *Pro-tagonist*؛ بالإسبانية: *Protagonista*.

كان «البطل» عند الإغريق، الممثل الذي يلعب الدور الأساسي. وكان يُسمّى الممثل الذي يلعب الدور الثانوي «deuteragoniste» أما الدور الثالث فكان يُسمى بال «tritagoniste». وقد ظهر تباعاً، تاريخياً، الخورس ثم البروتاغونست (عند تسبيس) والبطل الثاني (le deuteragoniste) (عند أشيل - أخيليوس) وأخيراً الـ tritagoniste (عندسوفوكليس).

أما حالياً فإننا نستعمل الكلمة عندما نتكلّم عن «الأبطال» (protagonistes) كشخصيات أساسية في المسرحية، أولئك الذين يوجدون في قلب الحدث والصراعات.

مسرحية قصيرة لشرح مثل

PROVERBE DRAMATIQUE

بالإنجليزية: *Dramatic proverb*؛ بالألمانية: *dramatisches sprichwort*؛ بالإسبانية: *proverbio dramático*.

نوع أدبي نشأ من لعبة اجتماعية ترمي إلى توصيف وتزيين، عبر مشهد مرتجل، حكمة ما على الجمهور والتعرف إليها. وكانت مدام دي مانتونان تكتب للطلاب الداخليين في سان - سير (Saint-cyr)، وقد أصدر كارمونتيل سنة 1768 ديوان شعره. وفي القرن التاسع عشر، فإن هنري دو لاتوش (Henri De Latouche) وأوكتاف فوييه (Octave Feuillet) وبالأخص موسّيه قد تمكّنوا من هذا النوع حتى الإجادة (*On ne badine pas avec l'amour; il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*). هذا النوع غير موجود حالياً إلا في الشكل اللُعبي والبارودي. وكثير من العناوين تحتفظ به بشكل «حزّورة» أو بشكل «حكمة أخلاقية» أو فلسفية: *The Importance of Being Earnest* de Wilde (الشذوذ والقاعدة لبريخت)، كوميديات وأمثال السينمائي إريك روهمر (Éric Rohmer).

طريقة تنظيم الفضاء

PROXÉMIQUE

بالإنجليزية: *Proxemics*؛ بالألمانية: *Proxemik*؛ بالإسبانية: *Proxemica*.

1- مقاس الفضاء

طريقة تنظيم الفضاء، هي نظام جديد أميركي المنشأ (Hall, 1959, 1966)، هي طريقة دراسة بناء هيكلية الفضاء الإنساني: نموذج الفضاء

(type)، والمسافات المراقبة بين الأشخاص، وتنظيم الإسكان، وبنيوية الفضاء لمبنى أو لمساحة أو لمسرحية.

وقد ميَّز هول (Hall):

الفضاء الثابت (*Fixed-Feature space*) أو الفضاءالمعماري.

الفضاء النصف ثابت (*Semi-Fixe*) (*Se-mi-Fixed Feature Space*) أو فضاء تموضع الأغراض في مكانٍ ما.

- الفضاء الذي لا شكل له (Informal Space) المشوّه (Informel) أو الفضاء الشخصي الذاتي. فالعلاقات بين الأشخاص تحدّد بفئات أربع أساسية: حميمة (تحت الـ 50 سنتم)، وشخصية (من 50 سنتم إلى 1,50 م.)، واجتماعية استشارية (من 1,50 إلى 3,50 م.) وعامة (حيث حدود مسافة بلوغ الصوت). وهو يعرض نفسه للأخذ بالاعتبار تصرُّف الأشخاص، في طريقة تنظيم الفضاء.

وذلك ضمن البدائل الثمانية الآتية:

- بحالة التموضع الجسدي العام (طبقاً للجنس).
- زاوية اتجاه الشركاء.
- المسافة الجسدية المرسومة بواسطة اليد.
- التلامس الجسدي بحسب الشكل/ الحدةوالكثافة.
- تبادل النظرات.
- إحساسات الحرارة (إحساسات حرارية).
- إدراكات شمّية.
- زخم الصوت.

2- طريقة تنظيم الفضاء المسرحي

هذه الفئات، إذا ما طُبِّقت في المسرح، ستسمح بمراقبة أي نموذج من الفضاء (الثابت/ المتحرك) سيستعمل الإخراج، وكيف أنه سيرمز المسافات فضائياً بين العوامل. بين الممثلين واللوازم/ الأغراض أو بين الخشبة والصالة. وكتقليد للتداخل الاجتماعي، فإن المسرح يعيد تشكيل القوانين الفضائية، وكل تغيير في الرموز هو دال. وأكثر من ذلك فالمراقبة للفضائية المعاد تشكيلها على الخشبة، فإن «طريقة تنظيم الفضاء» تستطيع تقييم أي نوع من المسافات تفصل الخشبة عن الصالة (نفسية/ رمزية، وليست عملية هندسية صرفاً، وكيف أن الإخراج يختار أن يُقَرب أو يباعد الصالة عن الخشبة، ولأية أهداف جمالية أو أيديولوجية: وسنرى كيف أن الحركة، والصوت والإضاءة يمكنهم تعديل هذه المسافة، وأن يبتدع مؤثرات بهذا المعنى).

إن الإخراج المسرحي ينحاز لنوع معيَّن من العلاقات الفضائية بين الشخصيات/ الممثلين، وذلك انطلاقاً من وضعهم النفسي، وموقعهم الاجتماعي، وجنسهم... إلخ. فكل جمالية مسرحية لها (مفتاح) رمزها الضمني في طريقة تنظيم الفضاء، وإن طريقة عرضه للنظر انطلاقاً من العلاقات الفضائية، والإيقاعية بين الممثلين تؤثّر في قراءة النص وإعلانه وعلى التلقّي؛ فأي مؤلّف يجد نفسه مسترجعاً بطريقة تنظيم الفضاء عبر عمليات إخراج عديدة: فقد استطعنا رؤيته في عمليات إخراج مسرحيات راسين المنفذة من قِبل أ. فيتيز، م. هرمون، جان كلود فول أو غروبر، أولئك الذين يبتكرون، في كل مرّة، رمزاً صارماً للمسافات وللتحركات. إن المسرح يجمع على الخشبة أناساً «لا يجتمعون عادة»؛ فهو يؤيقن ويعرض العلاقات الاجتماعية بطريقة عملية: في طريقة النظر والاستماع إلى بعضهم، والتكلّم، والإبعاد وبطريقة تحريك نفسهم. إن مساراتهم ومناحيهم كلها تكتب في الفضاء المسرحي.

ويشكّل المخرج أحياناً مسارهم الخاص الاجتماعي وغير المُدرك، ويدوِّن قدرهم، وكأنه رسْمٌ على الخشبة، كالمقطوعة الموسيقية، وبأنهم وحدهم يكتبون ويفكّكون الرموز بطريقة صحيحة. إن مسار الشخصية (فيتيز) مدوَّن في

حركته ورسمه على الأرض.

3- برنامج لطريقة تنظيم الفضاء (المستقبلي)

وإذا قاربنا المنهج من طريقة تنظيم الفضاء والأبحاث المتعلّقة بالإيقاع، وعرض البيان المشهدي، فإننا نستطيع اقتراح البرنامج الآتي:

أ- قياس وسبر المسافات بين المتحاورين، ورفع ترسيمة لتطوّرهم، وتقييم لإيقاعاتهم.

ب- تراكب الفضاءات أو الأمكنة حيث الممثل ملتزم. (الفضاء - الاستقصاء)

ج- تشكيل حالة العرض (النظر، والمسافة، وكيفية الخطاب والتواصل غير الشفهي، والنبرة وتدوين الخطاب في الفضاء والفضاء في الخطاب).

د- المسارات المقارنة من قِبل الممثل والمشاهد معاً.

هـ- فن تشييد النظرات وأجساد الممثلين، وإنتاج العرض المشهدي الشامل انطلاقاً من الأداءات الشخصية لأنظمة دالّة عديدة، ما سمّاه بريخت بحركية التسليم.

و- تسجيل الصوت في الفضاء، وعلاقته بالمشاهدين (انطلاقاً من الممثل ومكان المشاهد في الفضاء السينوغرافي).

📖 *Langages*, 1968; K. Scherer, 1970; Schechner, 1973 a, 1977; Cosnier, 1977; Pavis, 1981 a; Sarrazac *et al.*, 1981.

الدراما النفسي
PYSCHODRAME

بالإنجليزية: *Psychodrama*؛ بالألمانية: *Psychodrama*؛ بالإسبانية: *psico-drama*.

تقنية وسَع آفاقها ج. ل. مورينو (J. L. Moreno) (1892–1974) في العشرينيات، انطلاقاً من الارتجال المسرحي (Psychodrama Monographs, 1944-1954) وهو طبيب نفسي معالج في فيينا، ثم في الولايات المتحدة منذ 1925، درس العلاقات العاطفية وديناميكية المجموعة، وقد ابتكر مورينو (المسرح الارتجالي) (le Stegreiftheater) théâtre impromptu) حيث كل ممثل (على حدة) يرتجل دوره. **هذه التجربة** الرائدة النهضوية المسرحية جعلته يكتشف الـ «بسيكودرام»، «علم الغوص بالحقيقة وذلك بالطرق الدرامية». فالبسيكودرام هو تقنية **الملاصقة وسبر الأغوار النفسية، كما النفسية التحليلية، والتي تبحث في تحليل الصراعات** الداخلية وذلك عبر أداءات سيناريو مرتجل لبعض الأبطال انطلاقاً من بعض المعطيات. **وتكون الفرضية في الفعل والأداء أكثر منها في الكلام**، حيث إن الصراعات المطرودة، وصعوبات العلاقات الشخصية المتداخلة والأخطاء المسبقة الأحكام تصبح ممكنة الكشف بوضوح أكبر.

فالبسيكودرام يسمح للطفل خصوصاً بإعادة عيش الصراعات وذلك بإعطائه الإمكانية، داخل مجموعة مؤلفة من طبيبين نفسيين أو ثلاثة بلعب الكوميديا، وتوزيع الأدوار، وارتجال القصص.

فالبسيكودرام هو تقنية علاجية تتميَز عن «الكاثرثيس» (Catharsis).

أي عن عملية التطهّر الأرسطوية، أو المسرحية النفسية أو «مسرح القسوة» (آرتو)، وليس عليه البحث عن تقليد فعل لأن العلاقة الإنسانية هي بالأحرى في الأصل أكثر منه في التقليد.

أداء، ألعاب درامية، مماهاة، محاكاة.

📖 Moreno, 1965, 1984; Ancelin-Schützenberger, 1970; Fanchette, 1971; Flashar, 1974; Boal, 1977, 1990.

Q

الجدار الرابع

QUATRIÈME M

لإنجليزية: *Fourth Wall*؛
cuarta :بالإسبانية ؛ *vierte Wa*

وهمي يفصل بين الخشبة
مسرح توهمي (أو طبيعي)
د بفعل من المفروض أن يتمّ
، وراء فاصلٍ (قاطع) شفّاف.
صفته مشاهداً مدعوّ لمراقبة
ي تتصرّف من دون الأخذ بعين
حري في الصالة، وكأنها محميّة
. وقد تساءل موليير في مسرحيّة
L'impromptu «إذا ما كان هذا
مرئي لا يخفي وراءه حشداً من
بمراقبتنا»، وقد اعترف ديدرو
الحقيقة عندما قال: «سواء كنت
تمثّل، فلا تفكر بالمشاهد إلّا إذا
ود. تصوّر إلى جانب المسرح
صلك عن ردهة المسرح؛ مثّل
م ترفع بعد». من الشعر الدرامي
(*De la poésie dramatique*
ة والطبيعية تستفيضان بالمطالبة

بفصل الخشبة عن الصالة، بينما المسرح المعاصر يكسر الوهم إرادياً، ويمسرح مجدداً الخشبة أو يدفع إلى مشاركة الجمهور. فوضعية أكثر جدلية تبدو ملائمة: فهناك في الوقت نفسه فصل بين الخشبة والصالة كما أن هناك نوعاً من التبادل بينهما، ومن هذا الإنكار يعيش المسرح.

☞ ملحمي ودرامي، حيّز، صانع الأوهام.

Zola, 1881; Antoine, 1903; 🕮 Deldime, 1990.

استمارة استفتاء

QUESTIONNAIRE

بالإنجليزية: *Questionnaire*؛ بالألمانية: *Fragebogen*؛ بالإسبانية: *cues-tionario*.

غالباً ما تستعمل استمارة للأسئلة للقيام بالتحقيق حول الجمهور، لكن الطرائق والمقاصد والنتائج تختلف بشكل ملحوظ.

1- استفتاء سوسيولوجي

الموضوع يتعلّق باكتساب المعرفة حول

الجمهور، وحول جذوره كمجتمع مهني، وخلفيته الأيديولوجية والثقافية. وهكذا فإن أ. بوراسا (A. Bourassa) في استقصائه حول موضوع الوظيفة الاجتماعية للمسرح (بحث تمّ في جامعة الكيبيك) يوزّع على الجمهور استمارات قبل البدء بالعرض. تبدأ بأسئلة عامة حول مستواه التعليمي ومدخوله، ولغته الأم، ثم يحاول أن يحدّد مدى مواظبته على حضور المسرح: نسبة المواظبة ومعلومات حول الفرقة والعرض الخاص، وآراء حول البرنامج والممثلين وطريقة الاستقبال، ونماذج العروض المختلفة والنشاطات الثقافية؛ هذه المعطيات تعطي صورة واضحة إلى حدّ ما عن جمهور مسرح ومدينة.

2- استفتاء نفسي وأيديولوجي

إنه يتعلق بقياس إدراك الفضاء المسرحي، والانفعال المحسوس خلال فترة العرض من قبل الجمهور وتقييمه للشخصيات (Tan et Schoen-makers, in Van Kesteren et Schmid, 1984; Tindemanns, in Fischer-Lichte, 1985).

3- استفتاءات سوسيو – جمالية

تقترح هذه الاستفتاءات أجوبة انتقائية عديدة، وفي بعض الأحيان ذات الأجوبة المفتوحة، أو أنها تأخذ شكل المقابلة (Interview) الموجّهة، ويستعمل نظام الفيديو لتسجيل المقابلات تلك، وغالباً ما يعطى للجمهور حقّ الكلام بحسب آن ماري غوردون وذلك بهدف معرفة دوافعه وطموحاته وآرائه تجاه الحدث المسرحي (...) وتحليل ردّات فعل الجمهور بما يختصّ بالعروض والاستحصال على معلومات تدعم معرفتنا لأنظمة ابتكارية مسرحية (9 :1982). إن الكشف عن أسلوب فكّ رموز الإخراج تبقى هامشيّة لأن الأسئلة وحسابات الإحصاءات تضفي التفاصيل بأجوبتها وتبقى هذه المقاربة نظرية تأويلية وسيميولوجية للتلقّي لكن الصورة التي تعطيها للجمهور المعاصر هي بنّاءة جدّاً.

4- استفتاءات أيديولوجية – جمالية

أُعدّت هذه الاستفتاءات في ضوء عملية الإخراج، وهي تهدف لإعادة تشكيل الطريقة التي يبني عليها الجمهور دلالاته. إن عملية التعرّف إلى اللغة المسرحية وأنظمة الرموز المستعملة تجبر المحققين: مثل (S. Avi-gal et S. Weitz, 1985) على وضع أسئلة اختيارية عديدة وعمومية جداً، من دون الدخول في تفاصيل مستويات العرض والعناصر غير شفوية. ونستطيع القول بأن الجمهور، مثل الجمهور الإسرائيلي في هذه الحالة، لا يدرك سوى جزء محدود من الرموز، وأن هذا الفقر الكمّي ينسحب على نوعية الإدراك والتفسير وبالأخصّ، بمجرد أن يكون التحدي سياسياً، فإنه لن يدرك ولا يكشف إلّا ما يراد رؤيته ويجلب الماء إلى الطاحونة السياسية.

5- استفتاءات أخرى

هناك صيغ أخرى هي أيضاً مشروعة بقدر ما هي كميّة أو نوعية مبنية على خطاب: هنا أيضاً، فإن معرفة الجمهور مسبقاً لاختباره تبدو ضروريةً لتهيئة نموذج الأسئلة الأكثر دقة. وعلى سبيل المثال فإننا سنعيد إنتاج ما استعمل خلال تحاليل العروض التي تأكدت مع الطلاب:

1- الخصائص العامة لعملية الإخراج

أ- الذي يملك عناصر العرض (علاقة الأنظمة المشهدية ببعضها).

ب- تماسك أو عدم تماسك الإخراج وعلى ماذا يقوم؟

ج- مكانة الإخراج في المضمون الثقافي والجمالي.

د- ماذا يزعجك في هذا الإخراج: الأوقات القوية، الضعيفة أو المملة؟

وأين تقع (تتموضع) في عملية الإنتاج الحالية؟

2- سينوغرافيا

أ- أشكال الفضاء المديني، والهندسي، والمسرحي، والحركي... إلخ.

ب- العلاقة بين فضاء الجمهور وفضاء الأداء.

ج- مبادئ هيكلية الفضاء.

1- الوظيفة الدراماتورجية للفضاء والمسرحي وامتداده.

2- العلاقة بين المسرحي وخارجه.

3- الصلة بين المساحة المستعملة والتوهم النصّي الدرامي الذي تمّ إخراجه.

4- العلاقة بين المدلول والمخفي.

5- كيف تتطوّر السينوغرافيا؟ ولأية أسباب تنتمي تحوّلاتها؟

د- أنظمة الألوان، والأشكال، والمواد وتضميناتها.

3- أنظمة الإضاءة

طبيعة، صلة، بالتوهم، وبالعرض وبالمحتلّ مؤشرات حول عملية تلقي العرض.

4- أهداف/ أغراض

طبيعة، وظيفة، مادة، علاقة بالفضاء وبالجسم، ونظام استعمالها.

5- الملابس، مكياج، أقنعة

وظيفة، نظام، علاقة بالجسد

6- أدائية الممثلين

أ- توصيف مادي للممثلين (حركية، إيمائية، مكياج)، تغييرات في مظهرهم.

ب- إحساس بالحركة عند الممثلين وإحساس عند المراقب.

ج- بناء الشخصية، الممثل/ الدور.

د- علاقة الممثل بالمجموعة، التنقلات، العلاقة بالمجموعة، المسار.

هـ- العلاقة بين النص والجسد.

و- الأصوات: نوعيات، مؤثّرات حاصلة، علاقة بالإلقاء والغناء.

ز- وضع الممثل: ماضيه، وضعه في إطار المهنة... إلخ.

7- وظيفة الموسيقى والصوت والسكوت

أ- طبيعة وخصائص العلاقة مع الحكاية والإلقاء.

ب- في أية لحظات تتدخّل، نتائج عن ما تبقى من العرض.

8- إيقاع العرض

أ- إيقاع لبعض الأنظمة الدالة (تبادل الحوارات، الإضاءة، الملابس، الحركية... إلخ) الصلة بين الوقت الحقيقي والوقت المقيس.

ب- الإيقاع العام للعرض: إيقاع مستمر أو منقطع، تغيّرات المنهج، صلة مع الإخراج.

9- قراءة الحكاية عبر الإخراج

أ- أية قصة سردت؟ لخصها هل الإخراج يحكي الحكاية نفسها.

ب- ما هي الانتقاءات الدراماتورجية؟ تماسك أو لا تماسك القراءة؟

ج- ما هي التباسات النص، أية إضاءات في الإخراج؟

د- أي تنظيم للحكاية؟

هـ- كيف تمّ بناء الحكاية من قِبل الممثل والخشبة؟

و- ما هو نوع النص الدرامي بحسب الإخراج؟

ز- خيارات أخرى في عملية الإخراج.

10- النص في عملية الإخراج

أ- انتقاء طبعة مشهدية: أية تعديلات؟

ب- خصائص الترجمة، ترجمة، اقتباس، إعادة كتابة أم كتابة أصيلة؟

ج- أية مكانة أعطى الإخراج للنص الدرامي؟

د- العلاقة بين النص والصورة، فن الأذن والعين.

11- المُشاهد

أ- في داخل أية مؤسسة مسرحية يقع هذا الإخراج؟

ب- ماذا تنتظرون من هذا العرض (النص، المخرج، الممثّلون)؟

ج- ما هي الافتراضات الضرورية لتقدير هذا العرض؟

د- كيف تفاعل الجمهور؟

هـ- دور المشاهد في إنتاج المعنى. هل إن القراءة المشجعة هي مشاركة (متواطئة) أم أنّ لها صفة الجمع

و- ما هي الصور، المشاهد والمواضيع التي تستميلك وتترك أثراً لديك.

ز- كيف أن انتباه المشاهد محرّك عبر عملية الإخراج؟

12- كيف ندوّن (تصوير فوتوغرافي أو تصوير سينمائي) هذا العرض؟

كيف نحفظ الذاكرة؟ وما الذي يفلت من التدوين؟

13- ما هو غير قابل للتجزيء الدلالي؟

أ- هذا الذي خلال قراءة الإخراج لم يأخذ أي معنى.

ب- الذي لا يمكن تحجيمه إلى رمز أو لمعنى (ولماذا)؟

14- حساب ختامي

أ- ما هي المواضيع الخاصة التي يجب تفحصها؟

ب- ملاحظات أخرى، فئات أخرى لهذا الإخراج ولهذا الإحصاء.

المصدر: Patrice Pavis, *Analyse des spectacles*, Nathan Universités, coll. "Fac", 1996.

كيبروكو
QUIPROQUO

من اللاتينية: *qui pro quo*, prendre un *quoi* pour un *ce que*;

بالإنجليزية: *Mistaken Identity, quipro-quo*؛ بالألمانية: *Verwechslung*؛ بالإسبانية: *Quiproquo*.

احتقار (التباس) ينقل شخصية أو شيئاً معيّناً إلى شخصية أخرى أو شيء آخر. وهذا الالتباس إما أن يكون داخل المسرحية (ونرى مثلاً x يحلّ محلّ y لثالث z) وإما أن يكون خارجياً (وهنا يقع التباس بين x وy) وإما أن يكون مختلطاً (mixte) (كما هو الحال عند أية شخصية، فإننا نحلّ «x» مكان «y» والكيبروكو هو مصدر لا ينضب من الحالات الهزلية وأحياناً التراجيدية (أوديب، سوء التفاهم لكامو) والكيبروكو هو «حالة تقدم في الوقت عينه معنيين مختلفين؛ وهذا ما يعطيه الممثلون للجمهور».

يومي (المسرح الـ...)
QUOTIDIEN (THÉÂTRE DU...)

بالإنجليزية: *Theatre of Every-day Life*؛ بالألمانية: *Theater des Alltags*؛ بالإسبانية: *cotidiano (teatro...)*.

هذا الاصطلاح يشمل تجارب مختلفة: لوكيتشن سينيك دراما (مجلس المطبخ الدرامي) للخمسينيات في إنجلترا ويسكر، والطبيعية الجديدة عند كروتيز، والابتكارات وعمليات الإخراج عند فينزل، ودويتش، ولاسال، وترمبلاي، فهذا التيار يجدّد اللوحة التاريخية للواقعية النقدية (بريخت) ويقف بوجه دراماتورجية العبث المغلقة في ميتافيزيقيا «اللاشيء». إلى هنا، فإن اليومي ما زال مبعداً إلى مكان تزييني حكائي، هو مكان الشعب في التراجيديا الكلاسيكية والدراما التاريخية للقرن التاسع عشر. لقد كان متداخلاً في إطار دراماتورجي عالٍ (في القسم الأخير من مكان تحرّك الأبطال مثلاً) ولن نهتم بالآتي بما كان شاذاً، ولا معنى واضحاً له في عملية التطوّر التاريخي. حتى بريخت لم يصف الحياة اليومية للشعب إلا بهدف ترسيمة سوسيولوجية شاملة، كمحطة في وجه حياة «عظام الرجال» مثلاً *Mère courage* فالمسرح اليومي يكتفي بتوليفة لأجزاء من الواقع، وشذرات من اللغة.

1- موضوعي

إظهار الحياة اليومية والتافهة للطبقات المحرومة يرجع إلى ردم الهوة بين التاريخ المجيد لكبار الرجال والتاريخ «المسكين» لصغار النفوس من دون «الحق في إبداء الرأي» هذا المسرح المتدنّي يريد انطلاقاً من بعض المشاهد أو الكلام اليومي المعيش إعادة تشكيل بيئة أو حقبة أو أيديولوجيا. طبيعي فوق العادة أنّ تراكم التفاصيل يعيد المسرح اليومي، وإن بطريقة انتقادية، مع الطبيعية المسرحية والأداء: إننا نشاهد أحداثاً غالباً ما تكون متكررة، ودائماً مأخوذة من على بساط الواقع اليومي ومن تراكم الأشياء والقوالب. تختلط هنا التدوينات حول

الواقع والأوتوبيوغرافيا والحميمية.

2- اللغة الملطفة

غالباً ما يتمّ تبسيط الحوارات وتحجيمها إلى الحد الأدنى؛ إنها تتخطّى بشكل ثابت فكر المتحاورين والذين يجهدون للتخلي عن الثرثرة لصالح نماذج لغوية مقولبة أعطتها الأيديولوجية المسيطرة (أماكن شعبية، وأمثال، وهيكليات «راقية» وجمل مرميّة من وسائل الإعلام، وخطاب عن حرية التعبير الشخصية... إلخ). ما يعني المشاهد هو لحظات الصمت وغير المقال في الخطابات فقط. المواضيع المحكية ممنوع عليها أية مبادرة شفهية، ولا تشكّل سوى الدواليب في الآلة الأيديولوجية لإعادة الإنتاج بين العلاقات المجتمعية.

هذا المفهوم عن الإنسان «المتّسخ» في بيئة تسرق له حتى لغته لا يفعل سوى استعادة الجمالية الطبيعية التي لم تكن هي الشكل الجديد للمسرحة.

3- المسرحة الغنية بالصور والألوان

بعيدة من أن تكون مغمورة تحت ظلال عرض مهووس بالواقع، فإن المسرحة مدركة باستمرار «كقاعدة دائمة» حيث لا يمكن خنق أي انعكاس للواقع. ووراء تراكم أحداث حقيقية وتفاصيل مؤسس، علينا أن نستشعر مسبقاً عملية تنظيم الواقع؛ وراء الـ «طبيعي» هناك نوع من السخرية؛ ووراء المكان المشترك هناك الاستيهامي «الذي يعبّر عن رغبات خفية». هذا الموقف الذاتي في وجه الحقيقي «أو الواقعي» هو غالباً من مسؤولية إدارة الممثل لاسال والسينوغرافيا غير الواقعية (كما في الإخراج، بعيداً من هاغوندانج لباتريس شيرو). لعبة ثابتة من الانقطاعات بين الواقع المنتج والإنتاج المسرحي للحقيقة هو الكافل الأيديولوجي لهذا الشكل المسرحي: فعلى المشاهد ألّا يتلقى صوراً غير مشغولة بحقيقة يومياتها. إن التراكم نفسه للعروض الكاشفة لواقعها والفروقات بين العروض عليه أن يوعّي فيها الفظاظة والدلالة على الحقيقة بأنها قابلة للعلاج.

4- تغيُّر ما هو يومي

على أية حال، في هذا الفرق بين الواقعي النقدي البريختي الذي يستند أساساً إلى التفاؤل بتغيير العالم، فإن المسرح اليومي يحافظ دائماً على الالتباس والتشاؤم في ما يتعلق بإمكانية التحوّل في الأيديولوجيا والمجتمع. فثمة امتعاض حيال العروض الواقعية والأيديولوجية في وعينا الإنساني يقودنا إلى الاستسلام والجمود: فالتورّط في الخطاب الطاغي لا يفعل سوى إظهار هذه الرؤية شبه المقرّرة لهذا الاستلاب الشفهي. ومن أجل «تقويم العصا» في هذا الانحراف الأسطوري نحو تشيّؤ الأيديولوجيا والعلاقات المجتمعية، فإن النص يستدعي مباشرة الصوت الغنائي للكاتب الذي ينتقد جهاراً هذا الاستلاب للشخصيات ويجعل إشكاليتها مسألة ذاتية خاصة. وهذه حال فينزل، *Les Incertains* 1978 ،*Dorénavant 1*, 1977، *La Fin des monstres* 1994، وعند كروتيز وفي بعض مشاهد النص لـ دويتش *L'Entraînement du champion avant la course*، وفي العمل الثقافي المتداخل لـ مارسيتشي، م. ناقاش، وأ. غاتي (A. Gatti). وكالمذهب الطبيعي فإن المسرح اليومي لا يخلو من الجدلية اللطيفة بين الفائدة العلمية وما هو ذاتي للواقع.

☞ من المذهب الطبيعي (عرض) التأثير الحقيقي، واقعي، حقيقة ممثلة، تاريخ.

📖 H. Lefèvre, *La vie quotidienne dans le monde moderne*; Vinaver, 1982; Sarrazac, 1989, 1995; *Travail théâtral*, nos 24-25, 37, 38-39.

R

إيجاز
RACCOURCI

مصطلح يُستَعمَل من قِبل الإيمائيين لتوصيف مشهد مُرَكَز وجعله حركة. فبالنسبة إلى دورسي (Dorcy) هو تكثيف للفكرة، للزمان والمكان (66 :1958). وبحسب دوكرو، فإن الإيماء الجسدي لِـ كوبو في الـ Vieux Colombier كان يعرف كيف تكثّف الحركات: «إن تطوير الفعل كان ذكياً كفايةً كي نستطيع حمله لساعات عديدة وللحظات، مع الكثير من الأماكن مختصرينها بواحد» (18 :1963). أما مايرهولد فيستعمل كلمة (rakurz) للدلالة على فكرة قريبة من «الحركة البسيكولوجية» وبحسب تشيخوف (1980, 1995): هي طريقة تموضع الجسم كي يخرج التعبير الانفعالي من التعبير الفجّ (Copeau, 211 :1973)، البحث عن نبرة صحيحة: «أحد الممثلين الذين توزعوا بطريقة صحيحة مادياً ومختصرة تلفظ نصها بطريقة صحيحة [...]. وكذلك بالنسبة للكاتب الذي يبحث عن الكلمة الصحيحة، «وكذلك أبحث عن الإيجاز الأكثر دقّة» (Meyerhold, 1992: .329)

ينبغي على الإيجاز تزويد الممثّل ملخصاً لحالته، لنبرته، ولمشهد حركي طويل يتماشى مع دوره.

راديو ومسرح
RADIO ET THÉÂTRE

بالإنجليزية: *Radio and The-atre*؛ بالألمانية: *Rundfunk und Theater*؛ بالإسبانية: *radio y teatro*.

1- وعود وخيبات أمل

أ- إن المسرح الإذاعي يتعلّق، كما الحال بالنسبة إلى مسرح التلفزيون، بتطوير تقنية التسجيل والبث، وكذلك إلى المؤسسة التي تصدر توجيهاتها بهذا الشأن وتؤمّن توزيعها. ومنذ استعمالها بغبطة عند ظهورها في العشرينيات مع بعض المؤلفين أمثال بريخت، ودوبلن أو كوبو وكأنه فنّ المستقبل والجماهير، فإن مسرح الإذاعة يبدو وكأنه لم يَفِ بوعوده. والواقع أن الغلطة لم تكن تتعلّق بابتكار غير كافٍ لمؤلّفين كتبوا من أجله (مع العلم بأن التقاليد لن تُطبَق إلا في إنجلترا أو في ألمانيا وقليلاً في ألمانيا فحسب)، بل لحالة الإنتاج والتلقّي الذي لا يلعب لمصلحة الراديو: منافسة التلفزيون، وإذاعة حقيقية بالألوان، وتجارة الإذاعات والنهاية بجزئية لمونوبول

الدولة، والمناقشات العديمة الفائدة والتي لا تهدأ حول شرعية الإذاعات الحرة، وللصناعة الثقافية التي لا تسوّق سوى لموسيقى شعبوية منمذجة، وتغيير أذواق الجمهور المفتون بالصورة التلفزيونية أو الفيديو، كل هذا ليس في مصلحة تفتح تقليد قوي راديو درامي.

ب- ومع هذا، فإن مسرح الإذاعة يشكل قطاعاً إبداعياً جديداً وجزءاً لا يُستهان به، أقلّه على مستوى قدرات الإنتاج الدرامي العام الذي يلتزم، لا بتقديم عرض مسجل مسبقاً أو منقول بل بالالتزام بإنتاج أبعاد جديدة، وغالباً ما كانت الإذاعة تكتشف مؤلفين دراميين وتؤمن توزيع آثارهم قبل عملية الإخراج.

ج- وعلى أساس هذا النوع الجديد، والذي يعرف حالياً التجارب الإلكتروصوتية الأكثر تقنية، نجد الرغبة في سماع نصوص أدبية؛ هذا فن القراءة عبر أصوات «إذاعية جداً». ليس قليلاً ما أُنتِج في العشرينيات والثلاثينيات، فإن المنتجين فتحوا أبوابهم أمام الشعراء أراغون، ودسنوس، وتارديو، وإلوار لقراءة نصوصهم أو ابتكار كتابة إذاعية. وفي ألمانيا (le *Hörspiel*) (الأداء الصوتي) عرف كيف يستهوي مؤلفين أمثال بريخت، ودوبلن، وباخمان، وبول، ودورنمات، وغراس، وهايسنباتل، وهاندكي.

د- فالعمل الإذاعي، ولفترة طويلة، لم يثبت كنوع مستقل، بل كمسرح مطهر من عوارض العرض المسرحي. هذه هي حالة جمهور المسرح ذات الطابع الأدبي أمثال جاك كوبو: «غير آبه بمشكلة الذاكرة، طالما أنه يحفظ النص تحت نظره، مخلّصاً نفسه من الوجل، لأنه يعمل في قمقم مقفل، غير متعلّق إلا بنفسه وبقريحته الخاصة، لأن ردّات فعل الجمهور لا تصل إليه؛ ومحميٌّ من هذه الحوادث المادية للديكور، والملابس والأكسسوارات (اللوازم)، والتي غالباً ما تُفرغ الممثل من قدراته وهو على الخشبة؛ وأخيراً محجَم حتى العري الصحي، ومطهَر عبر هذا «الاحتكاك المباشر» مع النص الذي هو وحده سيغذي ذكاءه وحساسيته المحكوم عليها بشكل أكبر بالتجمُّد الذي يفترض أن يكون الضامن لعملية تركيز مكثفة، فلا ننتظر أخيراً الشهادة على صدقيته كأي آلة وحيدة: صوت الممثل أمام المذياع، شرط أن يكون محضَراً بدراسة معمَقة وبعدد من التمارين الملائمة، عليه بإيجاد شروط مثالية» (“Remarques sur la radio,” *Notes sur le métier de comédien*, 1955: 57). لكن ليس دائماً بمقارنتها مع «المسرح الحقيقي» للمسرحية الإذاعية التي لها حظوظ بتشكيل نفسها نوعاً جديداً، بل وبتعميق ميزات خصائصها لا بتقليد المسرح. وعلى مسافة واحدة بين الحضور المادي للمسرح والفضاء الرمزي لصفحة الرواية، فإن الدراما الإذاعية تتأرجح بتكوين استراتيجيتها الخاصة.

2- بحث عن خاصية

أ- الكلام

نادراً ما يركِّز المستمع على بثّ المسرحية فقط. فالترانزيستر يضاعف الأماكن حيث يومئ المسرح إلينا. فالراديو (الإذاعة) يعاود إيجاد المصدر الحميم، بل قلّ المصدر الديني من الكلام، فإنها تُحيل على الحالة الفردوسية (النعيمية (édenique)) للأدب الشفهي فقط. ومن دون أن يكون مصدوماً كلياً في المكان كما هو حال مسرح التلفزيون، فالمؤلّف الإذاعي يرى نفسه في موقع الاستماع القريب من الاستيهام. فعبر الإذاعة، يرى المستمع نوعاً من المونولوج الداخلي، فجسمه يصبح شبه منزوع من مادته ويتلقّى الصدى المضخم الصوت لأحلامه وانفعالاته.

ب- الوهم

إن المسرحية الإذاعية متصلة بعملية الوهم، مع كون هذه الميزة ليست دائماً مُدركة بوضوح من قبل المستمعين.

(أورسون ويلز، وحلقاته الإذاعية التي أسفرت عن خوفٍ وارتباكٍ، 1938) وبفارق التقرير، والمعلومات، والنقاشات فإن الوهم الإذاعي قد أدخل أصواتاً لعبت أدوار شخصيات مبتكرة عالماً تخيلياً وقد تحرّر شيئاً فشيئاً من الصحافة، والمعلوماتية المُبَسّطة (sens unique)، ومن الشكل الحواري ومن الواقعية في المواقف والأصوات.

ج- الإنتاج في الاستوديو

وبخلاف الخشبة، فالاستوديو هو مكان غير مادي لا يدركه الجمهور والذي يستعمل كداعم لفبركة الأنغام، وتوليف الأصوات، وإلى تقنية التواقت الصوتي، والضجيج، والموسيقى. فلدى السامع توهمية تقول بأن الأداء الصوتي مُنتَج ومُبَث في لحظة تلقيه.

د- نماذج المسرحيات الإذاعية

إعادة بثّ مباشر من المسرح: في بدء العمل الإذاعي كان يُعاد بث المسرحيات من المسارح الباريسية مباشرة، وكان الديكور والأداء المشهدي في البدء يوصف من قبل المعلّق الإذاعي. هذه الممارسة ما زالت قائمة حتى اليوم مع إعادة البث المباشر «للكوميديا الفرنسية». لا مسرح ولا إذاعة: هذا النوع من الحلقات الإذاعية له طابع البث الوثائقي أكثر منه كأثر أصيل.

- قراءة درامية من الاستوديو.
- مسرحية إذاعية درامية مع أصوات الشخصيات «المعروفة»، حوارات، صراعات، كما كنا نجدها في دراماتورجيا طبيعية (naturaliste).
- مسرحية إذاعية ملحمية: إنها تمسرح شخصية أو صوتاً.
- المونولوج الداخلي.
- لصق الأصوات، والمؤثرات والموسيقى.
- ابتكار إلكتروني للصوت البشري عبر «المنقي» (السانثيتايزر) عمل موسيقي على الصوت والمؤثرات.

3- دراماتورجيا

أ- الشخصية

لا وجود للشخصية إلا عبر صوتها الذي يجب أن يكون ذا طابع خاص ومتميّز من بين أصوات الشخصيات الأخرى. والصوت الجيِّد إذاعياً هو ذاك الذي يكون غير اعتيادي، ولا تستطيع تقليده. وإن أصوات الشخصيات المختلفة عليها أن تكون ذات فارق متميِّز، ومختارة بحسب نظام خاص بالمتحاورين. أما «الكاستينغ» فهي من أهم الهيئات الأساسية للبث عبر الأثير.

ب- المكان والزمان

إن تغييرات قوة الدفع الصوتي تشير إلى المكان والزمان، والتأثيرات التماسفية والصدى والارتجاجات. وهي التي توحي إلى المكان والزمان وإن أي مخطّط صوتي يرى النور من صوت أو موسيقى تفتح أو تقفل المشهد: فالمشهد محدّد مباشرة، ثمَ «يُنزع» في نهاية اللقطة. وهو نظام تخطيط وتأطير. مكان المذياع، ومراقبة علو الصوت، ولقطة الأصوات المتميِّزة تخلق توجيهاً مكانياً - زمنياً حيث يتماثل المستمع دون صعوبة. إن إمكانية تكثيف أو إخفاض الصوت، أو جعل الممثّل يتكلّم نوعاً ما بعيداً من المذياع يُعلِم مباشرة عن تغيير الإطار أو التنقّل داخل الإطار نفسه.

إن سلسلة من الأفعال التواصلية أو من

(leitmotive) المؤثّرات الموسيقية أو الصوتية التي تعاد بتكرار بين المَشاهد أو المساحات (espaces)، تسمح بتماهي المتحاورين، وتحدّد الأمكنة أو المزاجات. وغالباً ما يوحي التوليف لك بامّحاء المزاجات، ويؤلّف مونولوجاً داخلياً، وينتج الإيقاعيات، والتمارين، ونغمات شبه موسيقية، ومؤثّر مادي داخلي، ويؤسّس لتبادلات بين المرئي والمسموع. إن متعة هذا الإدراك تقوم على هلوسة المستمع الذي يسمع كل شيء لكنه لا يرى شيئاً: وبالواقع، فإن عرضَ النص من قِبل الممثلين وإطلاق بثه يعطيان المستمع الانطباع بأن المشهد قد تمّت تأديته فعلاً على خشبة أخرى؛ فلديه وفي الوقت عينه، الإحساس بأنه لم يرَ شيئاً وأنه يرى، في «عين الفكر»، بأن المشهد يقدّم في مكان آخر.

وأكثر من أي فَنٍّ آخر، فإنه فَنّ تغيير الأسماء والأنظمة عبر الكلمة، والإصطلاحات، والتجريد الدال. وعلى المؤلّف أن يتحمّل مسؤولية إعطاء المستمع لنقاط ضرورية لكي تبقى الحكاية متماسكة، وأن الفضاء الوهمي ينتظم، من دون أن يضطر المستمع إلى إجهاد ذاكرته.

وعندما تضفي الأبحاث الإلكترو - صوتية على القواعد الدقيقة للدراماتورجيا، فينتج من ذلك أحياناً أثر قوي وأصيل، مما يبرهن بأن الأدب الإذاعي هو نوع قائم بحدّ ذاته وبأنه يَعِدُ بمستقبل زاهر.

المبرهن
RAISONNEUR

⧉ بالإنجليزية: *Raisonneur*؛ بالألمانية: *Raisonneur, Räsoneur, Sprachrohr des Autors*؛ بالإسبانية: *raisonneur*.

هو شخصية تمثّل الأخلاق أو التفكير الصحيح، والتي يُعهَد إليها، عبر تعليقاتها، الإعلام بالموقف. وهي لا يمكن أن تكون أحد أبطال المسرحية، بل وجهاً هامشياً ومحايداً، معطياً رأيه المسموح به، ومحاولاً تقديم تحليلٍ أو مصالحة جامعاً الآراء المختلفة، وغالباً ما تُعتبَر هذه الشخصية وكأنها «لسان حال» المؤلف، لكن يجب الحذر من العمليات الانخذالية من هذا الأخير عندما يقرّر بأنه من الضروري أن يُطَمئِن الجمهور عن صدق نيّاته. (وهكذا فإن من واجب كليانت في طرطوف أن يُطَمئِن المتديّنين والتهليل للحالة الدينيَة المتَزنة). وأحياناً، فإن الشخصية المذكورة لا تعطي سوى تعليق سطحي للحدث، والرأي الشامل للمؤلف أو للمسرحية التي يجب البحث عنها في مكان آخر، في جدلية الخطابات لكل شخصية. هذا النموذج من الشخصيات، وارث خورس التراجيديا الإغريقية، ظهر خاصة في الحقبة الكلاسيكية، كما في مسرح الأطروحة، وفي أشكال المسرحيات التعليمية. ثم عاد فظهر في المسرح المعاصر تحت شكل «البارودیا». فهو إذن عملية استطرادية بسيطة لا تُمَثّل المؤلِف، ولا العقل السليم، ولا الحصيلة المتأتية من تحليل أفكار متعددة، فهي معيار يهزأ منه المؤلّف محاولاً إنقاذ المظاهر.

علاقة الخشبة - الصالة
RAPPORT SCÈNE-SALLE

⧉ بالإنجليزية: *Stage-Audience Relationship*؛ بالألمانية: *Theatralisches Grundverhältnis*؛ بالإسبانية: *Relación escena-sala*.

1- السينوغرافيا

إن التموضع النسبي للجمهور وللحيِّز المتاح للتمثيل يؤثِران في نقل العرض وتلقّيه. فلن نتكلَّم بصورة غير مكترثة عن نفس الأشياء إن قُدِّمت على خشبة المسرح في صالة على الطريقة الإيطالية أو في المسرح الدائري أو على خشبة المسرح الإليزابيثي. إن لكل مسرح صيغته التواصلية

الخاصة به مع الجمهور: توهُم، ومشاركة، وإيقاف اللعب، واستهلاك... إلخ. فكل نوع من الخشبات يميل إلى إعادة إنتاج بنيويات لمجتمع معيّن: بتراتبية في ما يختص بالمسرح على الطريقة الإيطالية، وأكثر مجتمعية للمسرح الشعبي الدائري، ومجزّأة للمسار المسرحي. ومع ذلك فإنه ليس من المسموح أن ننخدع بتحديد ضيق بين نموذج الصالة ونموذج المجتمع (بريخت في إطار الصالة على الطريقة الإيطالية، لاعباً الديمقراطية المزيفة لخشبات المسرح الدائري والذي يهدف لمشاركة الجمهور... إلخ). وعلى الرغم من كل شيء، فصحيح أن عملية الإخراج الحديثة تعطي النسبة الأكثر اهتماماً لإقامة علاقة متناغمة، وعند الطلب لبناء سينوغرافيا محددة داخل الغلاف الخارجي للمسرح الموجود.

- **تبادل بين الخشبة والصالة**

أبعد من هذه العلاقة السينوغرافية الملموسة، فإن الخشبة والصالة تقيمان علاقات نفسية واجتماعية تناقض هدف العرض.

أ- التماثل

إن الخشبة على الطريقة الإيطالية تفرض على المشاهد التماثل مع الوهم عاكساً نفسه فيها. ومن العادة القول إن الخشبة تعيد إنتاج نسيج الجمهور المدعوّ إلى تسليم نفسه كلياً بين أيدي الممثلين – التوهميين (إنكار*).

ب- المسافة ذات الإشكالية

على نقيض ما ذُكِرَ فإن الخشبة البريختية تحفر هوّة بين الصالة والخشبة، وتمنع «انتقال» فائدة الصالة، نحو الخشبة، وتُحدِث مسافة ذات إشكالية، وتقسم الجمهور حول المسرحية. هذه التناقضات الاجتماعية للصالة (إن كانت أصلاً موجودة) تحيل على تلك المتعلّقة بالوهم؛ والعكس صحيح. إن علاقة الصالة – الخشبة هي نوع من بارومتر أي جهاز قياس للدلالة على تأثير المسرح في الجمهور.

ج- التناوب

البحث عن العلاقة المتغيِّرة بين الخشبة والصالة، بتناوب التماهي والمسافة (ويلسون، دومارسي، لاسال)، وتنظيم الفضاء المسرحي والتباعد، والوحدانية والتلقّي، ويبدو أن هذا النوع الجديد من العلاقة يريد أن يتخطّى التناقض القائم بين التماهي والتماسف.

د- تعديل العلاقة بين الوهم والواقع

يلعب المسرح أحياناً دوراً في تعديل العلاقة بين «حَيِّز اللعب» (الوهم) والصالة (الحقيقة). وبعملية نسف الإطار المشهدي التقليدي، فإنه، وبفضل الوهم، يحاول التعدّي باجتياح حَيِّز المشاهد، ويعيد طرح موضوع من مكان ما، حيث نراقب من دون التورّط. وأحياناً أخرى فإن بعض العروض (اللعب الدرامي أو الهابنينغ) يريدان إلغاء هذا الحَيِّز البصري ودفعه للاندماج بالوهم، بطريقة ما لكسر الحاجز بين الخشبة والصالة. كل هذه المحاولات تصطدم في كل مرة بمجال رؤية المشاهد ليؤكِد مباشرة الفصل بين عالمه والعالم الوهمي.

- **استمرارية ثنائية الخشبة – الصالة**

في الواقع، وبعيداً من إلغاء نفسها، فإن المسافة بين الخشبة والصالة تتوسّع. إنها الصفة الأساسية للعرض المسرحي. يتغيَّر المشروع الجمالي للمؤلف المسرحي فقط: تقليص أو زيادة هذه المسافة. فبالنسبة إلى الدراما الموسيقية عند فاغنر مثلاً، فإنه من الضروري إخفاء الأوركسترا لمنع إزعاج الانصهار بين الصالة والخشبة. بينما المسرح الملحمي هو على نقيض ذلك يشدّد على التباين: فإذا كان

يبحث على «هوة الأوركسترا» و. بنيامين، فهو لإقامة منصة مكانه وللكشف عن آليات الوهم المشهدي بطريقة أفضل. فقد قامت تجارب عديدة حول موضوع مسافة الصالة - الخشبة، فإن أغلبيتها تميل إلى الاتجاه نحو عملية الانصهار الفاغنيري وذلك لتشجيع عملية المشاركة. أما مايرهولد فإنه يربط الإثنين بـ«ممرّ الزهور» المأخوذ عن المسرح الياباني. كما أن المسرح الدائري، أو المشاهد المتفجّرة، فإنها ترمي إلى الاندماج نفسه. لكن أكانت العلاقة **تلك مواجهة، أم جانبية، جامعة أم مهيمنة، فإن قاعدة الازدواجية تبقى معتمدة للعرض بكامله.** ويبقى ما هو متغيِّر المسافة الجمالية بين المشاهد والخشبة، والطريقة في التلقّي التي تحدّد عملية فهم العرض. هذا الغموض في طريقة استعمال كلمتي «المسافة» أو «المنظور» الملموس تارة، والمدرك طوراً، هو في أساس الإشكالية حول موضوع الوهم، ولكن أيضاً في مصدر أي تفكير حول خصوصية التواصل المسرحي.

📖 Hays, 1977; Pavis, 1980 *c*; R. Durand, 1980; Chambers, 1980.

واقعي (عرض)
RÉALISTE (REPRÉSENTATION)

بالإنجليزية: *Realistic Performance*؛ بالألمانية: *realistischer Aufführungsstil*؛ بالإسبانية: *realista (representación)*.

1 - نقاط ارتكاز

إن الواقعية هي تيار جمالي يعود تاريخياً إلى الحقبة الممتدة بين 1830 و1880. وهي أيضاً تقنية قادرة على التنبّه، موضوعياً، إلى الواقع النفسي والاجتماعي للإنسان.

فقد برزت كلمة «الواقعية» سنة 1826 في الـ«ميركور الفرنسي» (le Mercure français) لجمع الجماليات التي تقاوم الكلاسيكية، والرومانسية، ومدرسة الفن للفن، وذلك بتبشيرها بالتقليد الوفي للـ «طبيعة». في فن الرسم، فقد جمع كوربيه (Courbet)*، خلال معرض، عدد من لوحاته في صالة مسماة «من الواقعية». **أما في الأدب فإن التيار الواقعي فيتألّف من روائيين همّهم الوصف الدقيق لمجتمع،** أمثال ستاندال، بلزاك، شانفلوري، دوماس، أو آل غونكور. ففي كل الفنون حيث **تصوّر قامة إنسان أو مجتمع، فإن العرض المنفّذ يبحث عن إعطاء صورة يقال عنها بأنها تناسب غرضها، من دون إعطاء مثالية، أو تفسير شخصي أو غير مكتمل الواقعية. إن الفن الواقعي يقدّم دلالات أيقونية عن الحقيقة حيث يستوحي منها.**

2- الواقعية المقلّدة، الوهمية، الطبيعية

إن الواقعية في المسرح، لا تتميَّز دائماً بدقة عن الوهم أو عن «المذهب الطبيعي». هذه السمات تمتلك طابعاً مشتركاً يتمثّل بالإرادة الازدواجية للواقع على المسرح وإعطاء تقليد وفيٍّ لها قدر المستطاع. فالبيئة المسرحية قد أُعيدَ بناؤها بطريقة تخدع واقعها. والحوارات تغرف من حوارات حقبة ما أو من شريحة احترافية - اجتماعية. وأداء الممثّل يجعل من النص الأقرب طبيعية وذلك بتبسيط المؤتمرات الأدبية والفصيحة عبر المغالاة في عملية تفهم عمليتها ونفسيتها وهكذا. بالمفارقة، كي ننتج الحقيقي والواقعي علينا أن نعرف كيف ندير اللعبة: أن نتصرّف حقيقياً يقوم إذن على إعطاء الوهم الكامل من الحقيقي [...] وإنني أستنتج بأن الواقعيين الموهوبين من الأفضل تسميتهم بالـ«الوهميين». (موباسان (Maupassant)).

غالباً لا يتخطّى (المذهب) الطبيعي (المذهب) الواقعي بعقيدته العلمية

والتحديدية للبيئة المكتنفة وتبدو الحقيقة الموصوفة غير قابلة للتحوّل وكأنها جوهر عدواني أبدي للإنسان: «إن الطبيعيين يعرضون الناس وكأنهم يدلُّون على شجرة لأحد المارين. أما الواقعيون فإنهم يعرضون البشر كما ندلّ البستاني على شجرة» (Brecht, 1967, vol. 16: 797).

إن النظرية الأدبية العاكسة للمجتمع في الأثر الفني، كما هي معروضة عند لوكاش مثلاً، لا تفي بالغرض وغير مقنعة. فالتاريخ لا يستقر مباشرة في الأثر. وإنه من الوهم بمكان أن نأمل بالضرورة بأن نجد في أثر واقعي توصيفاً للواقع في «كليّته المتعددة، وهو في طور السيرورة». أما في ما يخص إرادة تقديم نموذج يُوحّد العناصر الملموسة والقانون المتعلّق به، والذي يبقى من اختصاص «الأبدي البشري»، فهو معيار ضيّق من الواقعية لكنه يبقى صعب التحقيق (Lukács, 1956: 98-153).

3- الواقعية النقدية

على نقيض الطبيعية فإن الواقعية، لا تقف عند حدّ إنتاج المظاهر واستنساخ الواقع. كما ليس من هدفها تطابق الحقيقة وعرضها، بل، وعبر الحكاية والخشبة، إعطاء صورة تسمح للمشاهد، بفضل نشاطه الرمزي واللَّعَبي، بالانتقال لفهم آليات اجتماعية لهذا الواقع. نحن هنا قريبون من المسعى البريختي الذي لا يكتفي بجمالية محدّدة، بل بتأسيس طريقة تحليل نقدية للواقع وللخشبة المؤسسة على نظرية المعرفة الماركسية. وبما أن هذه الطريقة قد طبعت الأبحاث الحالية لعملية الإخراج الواقعية وبطريقة نافرة فإنه لا يمكننا إلا أن نرسم هنا مفهوماً جمالياً أو أيديولوجياً.

أ- عبّر/ يعني

ليس للخشبة إمكانية «تعبير» أو «مظهرة» حقيقة موجودة أصلاً في فكرة لأنها لا تعطي إنتاجاً صورياً فوتوغرافياً أو جوهرياً للواقع، إن الخشبة «تعني» العالم، بوجود دلالات ملائمة، ومبعدة عن الاستنساخ الآلي «للطبيعة». هذا الإخراج للمشهد يسهر على «التماسف» المعقول بين الدال (المادة المشهدية المستعملة) والمدلول (الرسالة المطلوب نقلها).

إن إعادة إنتاج واقعي لا يستعمل بالضرورة ملكية حساسة للغرض المقلد؛ بل ستسهر ببساطة على جعل المشاهد قادراً على التماهي بهذا الغرض: «على العلامة أن تكون كيفية جداً وإلا فإننا سنقع في أحضان الفن التعبيري في قلب فن الوهم الجوهري» (Barthes,1963 : 88).

ب- تكييف الحقيقة

إن التعبير عن الحقيقة هو أيضاً اقتراح نموذج وظائفي متماسك لنفسه: توضيح سببية الظواهر الاجتماعية، وإيجاد العلاقة الجوهرية (الحركية البريختية) بين الشخصيات والشرائح الاجتماعية والدلالة بوضوح من أية زاوية فكرية نُسِجَت اللوحة، والكشف عن «السببية المعقدة للعلاقات الاجتماعية» (بريخت)... إلخ . وتقوم عملية التكيُف هذه، في آخر تحليل، على مواجهة وتطابق ترسيمة الحقيقة (بمنظورها وتاريخيتها) مع ترسيمة الجمهور (وضعه الأيديولوجي والتاريخي الحالي). فالواقعية، كما يقول بريخت لا تقوم على إعادة إنتاج الأشياء الحقيقية، بل للدلالة على كيفية حقيقة الأشياء.

ج- تجريد

تلازم الواقعية إذن بحثاً تجريدياً، وأسلبة وتشكيلاً لتبسيط إدراك الحكاية والتفاصيل المشهدية. هذه الأسلبة، وفي الواقع الملازمة لكل عرض فني، تُقَرِّب من الواقع أكثر مما تبعده عنه. فهي بحسب مايرهولد سمة الواقعية

العميقة: «إنه من الخطأ مواجهة المسرح المؤسلب بالمسرح الواقعي. إن معادلتنا هي: مسرح واقعي مؤسلب» (1963).

د- الواقعية/ التشكيل

لا ترتبط الواقعية بأي شكل شرعي. حتى إن الشكل الذي يلتقي مع واقعية بالزاك، وعلى نقيض ما يؤكده لوكاش، ليس الشكل الوحيد الواقعي. فالحقيقة الإنسانية (النفسية والاجتماعية) بمجرّد كونها تغييراً مستمراً، فإن عرض الإنسان على خشبة المسرح عليها، هي أيضاً، أن تتطوّر. أن تصف أي بحث بالشكلية حول شكل مسرحي معيَّن يتطابق مع نظرة جديدة للأشياء، هو أمر عبثي، والأكثر عبثية هو أن نؤمن بديمومة مضمونها وذلك طوال التطوّر الأدبي (شكلياً). أن تكون واقعياً، وهو أيضاً، وعلى الأرجح، أن تكون واعياً للطرائق الجمالية المستعملة لتفكيك الواقع فقط. لذلك «إعادة المسرح إلى واقعه كمسرح» (بريخت)، وألا نكون واهمين في ما يتعلّق بالقدرة على الوهم ستكون من أولى وصايا «الواقعيين» (مسرحة). إن بريخت والمؤمنين بطريقته في السينوغرافيا (نهير، أبَن) يتذكّرون «واقعيتهم الملحمية».

3- مناهج إنتاج الواقعية

يرجع ذلك إلى إزالة أسطورية مفهوم الواقعية كوصف مباشر للواقع، إلى عملية النقد الشكلي المنشغلة بوصف مناهج إنتاجية لدلالات الواقع. إن الواقعية لا تتعلق بموضوعياته أو مضامين خاصة، بل بمجموعة تقنيات: فهي ليست سوى مجموعة أجوبة ذات طابع تقني تدور حول مخاوف سردية، وتكون، هذه وتلك، مشكلة، نوعاً ما، بحسب الحقبات، وتحت ضغط المتطلبات الاجتماعية. على هذه التقنيات تأمين الانتقال، وبالآتي توضيح قراءة نصّ، نسبة إلى جمهور معيّن؛ إن لها الوظيفة المضاعفة لتأمين صدقية عرض بيان ما – وتطابقه مع الواقع المدلول عليه – وكذلك المحتمل الوقوع الخاص بها، أي اختفاؤها المستنسب أو تجنّسها (Duchet, 1973: 448).

تهدف هذه التقنيات في المسرح إلى التأكد من صحة التواصل وإلى مراجع الخطاب. فبوجود ما هو خارج الخشبة، المرئي الدائم، حتى في عدم ظهوره، فإنه يجلب الوهم الأول لعالم نتكلّم عنه ومن حيث تأتي الشخصيات. فكل الخطابات والأفعال البعيدة من الواقعية منطبعة بالوجود المسرحي، ومن خارجه. ففي النهاية، إنها الأيديولوجيا كخطاب للواقع، ولما أصبح معروفاً، هو الذي يقوم بدور الواهم المرجعي، و«كضمان» لصدقية الواقعية. وهكذا ليست المؤثرات الواقعية التي تنتج الوهم والتماهي، بقدر ما هو هذا التماهي لمضمون أيديولوجي، معروف سلفاً، وهو الذي ينتج الوهم الواقعي (Althusser, 1965).

☞ محاكاة، تأثير الحقيقي، الحقيقة الممثّلة، حقيقة مسرحية، عرض حقائقي، تاريخ.

📖 Ingarden, 1949; Lukács, 1960, 1975; Jacquot, 1960; Brecht, 1967; Chiarini, 1970, 1971; Gombrich, 1972; *Poétique*, 1973; Amiard-Chevrel, 1979; Chevrel, 1982; Barthes *et al.*, 1982.

الواقع المعروض
RÉALITÉ REPRÉSENTÉE

بالإنجليزية: *Represented Reality*؛ بالألمانية: *dargestellte Wirklichkeit*؛ بالإسبانية: *realidad representada*.

بمجرَد أن نتساءل حول الرابط بين الحقيقة المعروضة، والشكل الدراماتورجي

أو المسرحي نفترض مسبقاً وجود علاقة جدلية بينهما: الطبيعة وتحليل الواقع يؤثران في الشكل الدرامي المختار، والعكس، فإن الشكل الدرامي المستعمل يضيء ويؤثر في معرفة هذه الحقيقة. أما الرابط بين الحقيقة والفضاء الجمالي فهو بعيد كل البعد ليكون بدهياً. فقد اعتقدنا، ولمدة طويلة، بأنه لن يكون إلا مباشراً، يعني بأن الأثر كان انعكاساً (وإن غير وفي) للعالم الخارجي. إذن فإنه من الممكن مراقبة عملية انتظام العرض والأسلبة، حتى بتشويه الفضاء المنقول. أما، وبعكس ذلك، إذا اعتبرنا بأن الكتابة الدرامية والمشهدية ليستا خاضعتين مباشرة ومحاكايتين لبصمة الواقع الذي تقولبه بحسب مبتغاها، فإنه من الحساسية بمكان إعادة تخطيط الرابط مع هذا الأخير، ولذلك تنبغي السيطرة على نظام إنتاج الوهم والأيديولوجية اللذين يدلّان على الممرّ بين النصّ الدرامي أو العرض المذهل كما في تداخل النصوص (Pavis, 1985 d).

1- الدراماتورجيا المحاكاتية

أ- البطل

يستنتج لوكاش (1956) من التحليل المقارن بين الرواية والدراما التاريخية سلسلة من المعايير لمصادرة ضابطة للواقع؛ ويرفع في الوقت عينه هذه المعايير إلى مستوى القواعد ليعادل عملية الإنتاج الملحمية للمسرح، وهي عملية، ومنذ أوائل القرن التاسع عشر، تهدّد الشكل الدرامي بالانفجار (Szondi, 1956) بالنسبة إليه ليس للبطل أن يتباهى أو يبرز عبر صفات اجتماعية وأخلاقية استثنائية، لكن من الأفضل أن يكون له وجود درامي بحدّ ذاته، وبالطبع على أن يكون هذا الوجود غنياً بلحظاته الدلالية الحاملة تناقضات بيئة أو حقبة متموضعة في قلب أزمة داخلية وسياسية. «الأشخاص ذوو الأهمية التاريخية العالمية» فقط، حيث تتساكن العلامات الشخصية الأصلية والسمة الاجتماعية للنزاعات التاريخية، هم قادرون علي إنتاج مواضيع درامية. فالفن الدرامي هو أن تجد أشخاصاً عبر أفعالهم، (لا عبر الأنظمة التجريدية والملحمية لطباعها)، متورطين شخصياً في عملية إنتاج سيرورة تاريخية (وحدة الفعل والشخصية، والشخصي والاجتماعي).

ب- كليّة الحركة

على التراجيديا والأدب الملحمي أن يقوما «بدور كلية عملية إنتاج الحياة» (Lukács, 1956: 99). لكن بالنسبة إلى المسرح فهذه «الكلية تقوم على مركز صلب، التصادم الدرامي» وهي تابعة لـ «كلية الحركات» (101) ولكنها ليست تلك المتعلقة بالأغراض، كما هو الحال في الرواية.

ج- الأسلبة

راصداً الوقت القليل للتماثل، يركز الفضاء الدرامي، وبالآتي يشوّه عملية الإنتاج المجتمعي التي يصفها. فوحدة الوقت والمكان تدفع المؤلف الدرامي لعرض البطل في فعله وفي عزّ أزمته. فروح الدراما تجتاح في بساطتها، وفي أبعادها، كما في منظورها. وهي تعمل بطبيعة الحال على إيجاد أسلبة وقولبة تشكيل الواقع؛ وإن هذه الترسيمة تسمح بمقارنة الدوافع الشخصية للبطل وبعملية إنتاج مجتمعي للمسرحية. وإن العملية التواصلية للتاريخية الممثلة ولتاريخانية المشاهد تصبح سهلة.

2- دراماتورجيات غير مقلدة

إن تحليل لوكاش يعيد الاعتبار للمسرح الكلاسيكي الواقعي والطبيعي. وبعكس ذلك فإنه يرفض بالمبدأ الميل الملحمي للدراما الحديثة، معللاً ذلك بأنها ليست سوى انحراف

للشكل الشرعي للمسرحية التخصصية. لكنها لا تأخذ بعين الاعتبار أشكالاً جديدة من النصوص الدرامية والممارسات المشهدية.

أ- التدخل الملحمي

لكن المصادرة الملحمية للواقع ليست بالضرورة أقل واقعية من الطريقة الدرامية الصرف. بل ربما تكون أكثر قدرة على التنبّه للتعقيدات الحالية للتحولات المجتمعية ول «كلية الحركة» عند الشرائح والمجموعات. وهكذا وعبر تعليق ملحمي، يختصر السارد بسهولة موقفاً، ويقدّم تقريراً سياسياً أو اقتصادياً، يجذب الانتباه إلى نقاط القوة لتطوّر ما. يجب منح المؤلف المسرحي حق تنظيم تقريره في التحليل الاجتماعي على طريقته فقط، تاركين له حرية التصرّف للتدخّل على هواه في الأداء المسرحي بالصفة نفسها لأية شخصية، أو أي ممثل عالمي أو حتى أي شاهد عادي.

إن «الأشخاص ذوي السمة العالمية» لم يعد لهم وجود، وفي أي حال، لا يستطيعون وحدهم التأثير في مجرى الأمور في العالم. ويرى دورنمات بهذا المعنى أن نابليون كان آخر بطل عصري: «لا نستطيع إعادة صنع آل «فالنشتاين (Wallenstein)» عبر هتلر (Hit-ler) وستالين (Staline)». ففي قدرتهم الكبيرة ليسوا أشكالاً طارئة على هذه القدرة. إنها بالواقع [...] سكريتيرات كريون التي تشحن «حالة أنتيغون» (1970:63) فالتراجيديا لا تستطيع بعد اليوم أن تمثّل نزاعات عصرنا. فالشكل الأرسطوي، المتعب، أو البالي، عليه أن يترك مكانه لدراماتورجيات أخرى: فبالنسبة لدورنمات ستكون الكوميديا التي تعيش من الفكرة البكر ومن اللُقْية (64 :1970)، التي لا تخضع لضرورة ماسة، وبالنسبة إلى كثيرين من المعاصرين، التدخل الملحمي أو الصوت السردي لمونولوج غنائي داخلي ما زال يمكنه ملامسة جزء من الواقع فقط.

ب- التحويل وعرض الواقع

من جهة المؤلفين الدراميين، فإنهم تخلّوا عن تقديم عرض متماسك وشامل عن العالم. وحتى بريخت فقد قدم علامات خجل عبر اليوم ممكن إعادتها إلى المسرح، لكن في حال تصَورنا بأنه متغيِر فقط. من هنا صعوبة المؤلفين المسرحيين ما بعد بريخت (دورنمات أو فايس مثلاً) لتمثيل الواقع، إذ إن إرادتهم المعلنة للانطلاق من عروض فنية ووهمية ليقولوا، بالآتي وعند الاقتضاء شيئاً ما عن واقع يدعون معه بأنهم قد فوّتوا عليهم كل اتصال (1967, vol. 16: 931).

ج- المحاكاة غير المقلدة وغير الملحمية اليوم

من دون التخلّي عن الدعوة البريختية لمصلحة مسرح واقعي يدل على الإنسان المأثور بحتمياته الاجتماعية، فإن دراماتورجيات أخرى تستقصي الحقيقة، في الوقت الذي تتخلّى عن إعادتها كلياً ويتم تحويلها إلى نموذج السبرانية (علم الضبط) المستقل. من بين تلك الدراماتورجيات «المسرح اليومي» الذي أعطى نفسه المهمة بتسليم أجزاء من اللغة المتجمّدة بعامل الأيديولوجية. هذا المسرح يتخلّى عن التموضع في حالات الشخصيات ضمن آليّة اجتماعية شاملة: إنه يعرضهم في الصور اليومية التي تنتجهم أو تعمل لإعادة إنتاجهم. إن الفرصة المؤاتية لتوضيح هذا الواقع المتقلّص، تضعه في تأثير تعرُّفي وبعض من صور لغوية وأيديولوجية نمطية مقبولة والتي لا تُدرك من قبل الشخصية، والمشاهد. وهذا ربما نقص زائد.

د- التموضع العلاماتي والأدائي

محاولات حديثة قد تخطّت هذه المواجهة البريختية بين الدرامي والملحمي، والتي تبقى

عقيمة، معدلة من دون توقّف العلاقة مع الوهم، مستعملة صوتاً غنائياً أو سردياً، معدلّة طرائق إنتاج الوهم داخل العرض نفسه. وقد أصبح المسرح أكثر «بساطة» و«واقعية» في ادعاءاته لعرض الواقع: فالكلمتان تميلان إلى الاختفاء من المفردات النقدية، وإن الممارسة، والنظرية لا تطلبان منه تقليداً طبيعياً أو واقعياً للحقيقي، بل في أقصى الحدود تحويلها إلى علامات أو إلى أداء.

وهم، محاكاة، إعادة إنتاج، دلالة مسرحية، دراماتورجيا، شكل، شكلية.

Szondi, 1956; Lukács, 1960, 1965, 1975; Lotman, 1973; Eisenstein, 1976, 1978; Hays, 1977, 1981.

حقيقة مسرحية

RÉALITÉ THÉÂTRALE

بالإنجليزية: *Theatrical Reality*؛ بالألمانية: *theatralische Wirklichkeit*؛ بالإسبانية: *realidad teatral*.

أين تكمن الحقيقة المشهدية أو المسرحية وما هو وضعها الراهن؟ إننا نفكّر بهذا السؤال منذ أرسطو من دون أن نجد الجواب النهائي والمؤكد. ذلك لأننا هنا ضحية التخيل* والتوهّم* المسرحي اللذين تستند إليهما رؤيتنا للعرض فنخلط بذلك بين عدة حقائق. ماذا نلاحظ حقيقة على الخشبة؟ نلاحظ لوازم، ممثلين، وأحياناً نصاً، حيث تختلط عدة عناصر سنحاول أن نفصّلها على الشكل الآتي:

1- الحقيقة «الاجتماعية» للآلية المسرحية

يعتبر جزءاً من الآلية المسرحية كل ما يستخدم في فبركة العرض ويمكن تمييزه كما هو في ذلك العرض (لافتات، جدران المبنى المسرحي، منصات... إلخ). هذه الآلية تخبأ عادة بخجل على المسرح الذي يسمّى «وهمياً» لكنها تنكشف دائماً عندما نحاول معرفة «سرّ صنعها». هذه الحقيقة الآلية هي، من حيث تحديدها، غريبة عن العالم الخيالي الذي توحي به الخشبة. إنها الغرض الوحيد الذي لا قيمة له كدلالة (إلا إذا كان بالطبع مطلوباً من الإخراج لوظيفة مسرحية معيّنة، كما في مسرحية «ست شخصيات تبحث عن مؤلّف» لبيرانديلّو على سبيل المثال. حتى المنصة والستارة أصبحتا عند بريخت، أو في الإخراج بحسب الأسلوب البريختي، إشارتان «لإظهار وظيفتهما» واليوم في «المسرح الملحمي النقدي على الطريقة البريختية» هذا هو السياق الدلالي الذي يصفه بيتر بروك بالقول: «يمكنني أن أتناول مساحة فارغة وأدعوها خشبة فارغة. ويجتاز الإنسان هذه المساحة، فيما الآخر يشاهده، هذا ما يجب أن يحصل لخلق مشهد مسرحي» (4 :1968).

2- حقيقة الأغراض المسرحية

يمكننا أن نحدّد الأغراض المسرحية بحسب وظيفتها الاجتماعية المألوفة (طاولة، كأس)، ونقرأها كأغراض - مادية غير وظيفية، «أغراض مشهدية غير محددة». المشكلة هي أن نعرف إذا ما كان علينا أن نأخذ هذه الأغراض بحرفيتها أو (بحقيقتها) كأشياء أو يجب أن نسبغ عليها قيمة دلالية*، أي، أن ننظر إليها خارج ماديتها، وبما يمثل (هذا الرمز، هذا الانفعال، هذا المضمون الاجتماعي). بمعنى آخر، هل ما يهمنا هو الأغراض الواقعية أم الأغراض الجمالية؟ وهذه الأغراض هل خضعت للكشف الدلالي؟

في المسرح، نمضي وقتنا في ملاحقة إسنادات ومراجع تفلت منا دائماً (تأثير الواقع) فالمرجع - يعني الغرض الذي تبعث به الإشارة، (مثلاً، الطاولة الحقيقية هي مسند لمدلول الطاولة) - ودائماً في الظاهر تعرض على المسرح، ولكن ما إن نظن بأننا حدّدناها حتى نلاحظ بأنها في الواقع مدلول نحدده بمعناه. المرجع الوحيد المُتاح سيكون هنا

أيضاً الآلية المسرحية. وكل الأغراض الأخرى ما إن تستخدم في إطارها التخيلي فهي عناصر تحيلنا على شيء آخر أكثر مما تحيلنا على ذاتها. وبنتيجة ذلك، فهي تحمل قيمة الإشارة إلى شيء ما: لقد وضعت في مكان آخر غير الذي توحي به، لكنها لا تجسده. وهكذا، فالطاولة التي يختبئ تحتها آرغون ليست مجرّد إكسسوار للمسرح، ولا حتى طاولة حقيقية من القرن السابع عشر، إنها إشارة - اتفاق موافق عليها من قِبل الجمهور، وتريد أن تعني: نوعاً من المفروشات خاصّة بآرغون تنتسب إلى عصرها وتصلح للتخبئة. إذن، فطاولة آرغون هي دليل يعادل، لا من ناحية مرجعيته (الوهمية على أي حال) إلى حد ما، بل من حيث معناه (فلا يهم إن كانت الطاولة من سنديان أو من الخشب المضغوط) وبشكل كامل المعنى الذي أعطيناه نحن له: طاولة استعملت كفخّ يمكن لـِ طرطوف أن يقع فيه. الدال - يعني شكل ومادة الطاولة - له وظيفة النقل: إنه ما يقود المشاهد إلى التعرّف إلى فحوى معيّن. هذا لا يكون من خلال القول - بل على العكس - لا يجب على المشاهد أن يكون متنبهاً لمادية العرض بل إلى معناه.

ولكن ماذا بالنسبة إلى بقية الأغراض على المسرح (الخشبة، الكراسي، الديكور) التي لا يكون لها دور في التمثيل أو الحوار؟ فإنها تبقى أغراضاً مفروضة على الدال الذي لم يجد بعد مضمونه والذي ليس له بعد قيمة الإشارة. ولكن ما إن تصبح أمراً واقعاً من خلال الحوار أو التمثيل، فإن هذه الأغراض تصبح إشارات وعلامات، والمشاهد المحلّل خصوصيتها الدالة يبني دلالاته ويقحمها على وظيفية الخشبة. الإخراج هو فن استيحاء العالم الخارجي ليجعله يلعب دوراً في عملية التخيّل.

3- حقيقة الممثلين

إننا نطبّق على الممثلين وهم على الخشبة المنطق نفسه الذي طبقناه على الأغراض. إنهم يقيمون بما يحملونه من دلالة وليس من خلال مرجعية (جسد الممثل x) أو (جسد حقيقي لأورنيون). لا فائدة منها إلا من ضمن مجموعة دالة وبالنسبة إلى دلالات أخرى وشخصيات أخرى، مواقف، مشاهد... إلخ.

ما إن يظهر الممثل على الخشبة فإنه بطريقة ما وضع في إطار دلالي (sémiologique) وجمالي يستخدمه في عالم الدراما الخيالية. كل خصائصه الفيزيولوجية (جماله، ملكاته الجنسية، كيانه الغامض) أصبحت خاضعة للتشريح الدلالي، ومطبّقة على الشخصية التي تمثلها: امرأة جميلة مثيرة وبطلة غامضة. والممثل ليس سوى مساعد فيزيولوجي. هذا لا يعني بأننا لا نستطيع أن نستوعب بشكل مباشر هذا الممثل ككائن بشري، موجود مثلنا، ويمكن أن نرغب فيه. هكذا نفهم الممثل كشخصية وكعلامة أو دلالة لشخصيته أو كعامل تخيّلي.

بالتأكيد، هناك محاولات لإنكار بُعد دلالة الممثل: ففي مسرح الهابيننغ* الممثل - الشخص لا يؤدي إلا ذاتيته؛ إن أشكال السيرك والعروض التعبيرية بالجسد لا تُحيل على جسد غريب لشخصية ما، إنما إلى الفنانين أنفسهم وإلى الأداء المتكامل حيث لا يحيلنا الممثل إلى شخصية وإلى وهم، وإنما إلى نفسه كشخص يتواصل مع سامعيه.

4- حقيقة النص الدرامي

تماماً مثل الغرض المشهدي أو الممثل، فالنص الدرامي يعتبر أولاً حقيقة يمكن إدراكها بماديتها، وبموسيقيتها لا إشارة أو علامة لشيء ما. ولكن هذا «النص - الشيء» هو أيضاً وضع وبشكل فوري في إطاره المرمّز المعتبر كدال يتعلّق بمدلول شامل، وكدال فهو غير قابل لتعيين هويته إذا ما وُضِع في نظام شامل

للعلامات المشهدية، بالمقارنة تحديداً مع العلامات المشهدية غير اللغوية.

إن مبدأ التحليل الدلالي للحقيقة المسرحية يمكن تطبيقه إذن على الغرض، على الممثل، وعلى النصّ، باختصار، على كل ما يعرض على خشبة المسرحي من منظور المشاهد.

نص أساسي ونص ثانوي، خطاب واقعي.

Honzl, 1971; Krejča, 1971; Ertel, 1977; Pavis, 1978 c, 1978 d.

ارتداد الفعل
REBONDISSEMENT DE L'ACTION

بالإنجليزية: *Rebounding of the Action*؛ بالألمانية: *Wiederaufleben der handlung*؛ بالإسبانية: *resurgimiento de la acción*.

تعبير من الدراماتورجيا الكلاسيكية. هي اللحظة التي تأتي بعد فترة من الهدوء (غياب عابر للنزاعات* والتناقضات) حيث يحصل تطوّر جديد في الحكاية يمهّد للنتيجة. حدث غير منتظر (فجأة مسرحية*) تقلب مسار الفعل وتنعش الحبكة.

تلقٍّ
RÉCEPTION

بالإنجليزية: *Reception*؛ بالألمانية: *Aufnahme, Rezeption*؛ بالإسبانية: *Recepción*.

وضعية ونشاط المشاهد المواجَه بالعرض؛ الطريقة التي تستعمل فيها المواد القادمة من الخشبة لتعمل منها تجربة جمالية. نحدّد هنا:

- تلقي العمل (من قِبل جمهور أو عصر أو جماعة ما). إنها دراسة تاريخية لاستقبال العمل (الأثر)، دراسة الأداء الخاص لكل مجموعة ولكل حقبة.

- التلقي أو التفسير لعمل فني من قِبل المشاهد أو تحليل المعطيات العقلية والفكرية والعاطفية في فهم العرض. المظهر الأخير هذا هو ما نقصده هنا.

1- فن المشاهد

أ- في مواجهته المباشرة للأثر الفنيّ، يغرق المشاهد في بحر من الصور والأصوات. سواء كان العرض خارجاً عنه أم يحيط به من كل صوب، أو يعني له شيئاً أم لا، فعملية التلقي تطرح مشكلةً جمالية وتفسّر عملية الإعداد لما يسميه بريخت «فن المشاهد». وهكذا تصبح النظرة التقليدية للجمال متناقضة. فهذه النظرية تفتّش في العمل وفي المسرح عن البنى العقلية والاجتماعية للجمهور ودوره في تأسيس المعنى: «إذا كنا نريد أن نصل إلى التمتّع بالجمال فلا يكفي مطلقاً أن نسعى إلى استهلاك مريح وقليل الكلفة الناتج من عمل فني. فمن الضروري أن نساهم في لعبة الإنتاج نفسها بدرجة معينة وأن نرضى بإعمال الخيال، وأن نضمّ خبرتنا الخاصة إلى خبرة الفنان أو أن نعارضه فيها» (Brecht, 1972).

ب- الجماليات* في معناها الاشتقاقي هي دراسة الأحاسيس والمشاعر في العمل الفني ومتابعة آثاره في الموضوع المدرك. في بعض الأنواع المسرحية* (مثل المأساوي* أو الكوميدي*) لا يمكن استيعابه بشكل آخر إلا من خلال علاقة الموضوع بالغرض الجمالي. يفترض أن ننشئ ما يمكن أن يكون عملاً تفسيرياً للإدراك، لا بل إعادة خلق للمعنى، وبصورة خاصة في النصوص أو العروض حيث كل شيء يرتكز على الإفراط أو الغموض في البنى الدلالية أو المحفزات،

حيث يجب على المشاهد أن ينخرط في مجاله التأويلي* الخاص.

ج- إن الصعوبة في وضع قواعد متّبعة لطرق التلقّي تتمسك بوضعية التنافر والتباين في الآليات المتداولة (جمالي، أخلاقي، سياسي، نفسي، لغوي... إلخ). إنها أيضاً متلازمة مع وضعية التلقي الخاصة بالعرض. فالمشاهد «غاطس» في خضم الحدث المسرحي في عرض يستثير ملكة التماهي* عنده؛ ولديه الانطباع بأنه أمام أحداث مشابهة لخبرته الشخصية. يتلقّى الوهم* ممزوجاً بهذا الانطباع لمناداة مباشرة: هناك القليل من الوساطات بين الأثر الفني وعالمه، والروامز المشهدية تتحرّك وتنعكس مباشرة عليه من دون أن تظهر له وكأنها من عمل فريق أو من دون أن تكون معلنة من قِبل سارد؛ فالأسلوب الفني يبدو مقنّعاً. وفي الأخير، خاصة، فإن مشاهدة فعل منقول مباشرة يجعل المشاهد يلجأ إلى استعمال أساليب نظرية للفعل يعرفها، ويحيل التنوّع في الأحداث إلى ترسيمة موحِّدة منطقية وقادرة في الوقت نفسه على بناء حقيقة خارجية.

د- إننا نفهم بشكل سيئ الآليات التي تنظم دينامية المشاهدين المجتمعين لحضور مظاهرة فنية. من دون أن نتكلّم على افتراضات ثقافية مسبقة، فالجمهور يشكّل مجموعة تتحرك إلى حدّ ما بحسب وضعيتها في الصالة: الإضاءة أو الظلام في الصالة، الاكتظاظ أو الوضع المريح، كل ذلك ينسج شبكة تواصل وسط الجماعة تؤثر في نوعية الإصغاء والتجربة الجمالية.

2- قوانين التلقي

من دون الوقوع في فخ سيميولوجيا* الاتصالات* (ولا في ما تعني) أو في نظرية الاستعلام والسلوكيات التي تجعل من المسرح مجموعة من الإشارات تنتقل عمداً ومباشرة إلى الجمهور، من المفيد أن نستبعد بعض قوانين (رموز*) التلقّي (حتى لو كانت هذه الرموز لا توجد إلا بشكلها النظري، وحتى الافتراضي):

أ- قوانين بسيكولوجية

- إدراك الفضاء (المسرحي): ندرس كيف تمثّل الخشبة والأوضاع المشهدية الواقعية الفنية؛ كيف يستعمل مبدأ البرسبكتيف (المنظور)، ما هي نسب التفاوت الممكنة في الرؤية، بمَ، وكيف ينتظم العرض من وجهة نظر الجمهور.

- ظاهرة التماهي*: أية متعة يجنيها المشاهد، كيف ينتج الوهمَ والخيال، وأية آليات غير واعية يستدعي.

- تنظيم الخبرات المدركة السابقة (جمالية ونفسية - اجتماعية): ما هو أفق التوقّع بالنسبة إلى المواضيع. ليس هناك طريقة عامة (عالمية) في كيفية تلقّي عمل فني (متداخل الثقافات*).

ب- قوانين أيديولوجية

- معرفة الواقع المعروض* وواقع الجمهور.

- آليات التكيّف الأيديولوجي بواسطة الأيديولوجيا ووسائل الإعلام والنظريات التربوية.

ج- قوانين أيديولوجية - تربوية

- قوانين مسرحية خاصة: بالعصر، بشكل الخشبة، بالنوع، وبأسلوب التمثيل بشكل خاص.

- قوانين عامة تتعلّق بالسرد*.

- قوانين التصنيفات المسرحية*.

- قوانين الربط بين الجماليات والأيديولوجيا:

- ماذا ينتظر المشاهد من المسرح؟

- عمَّ يبحث في المسرحية بخصوص واقعه الاجتماعي؟

- أية علاقة هناك بين طريقة التلقّي والبناء الداخلي للعمل الفني، وبين التأثير البريختي، على سبيل المثال، وعدم التماهي مع الحكاية المبتورة والمتماسفة؟

- كيف يمكن، من خلال العمل الدرامي والإخراج المسرحي، إيجاد قانون أيديولوجي يسمح للجمهور المعاصر بأن يقرأ عملاً من الماضي؟

- كيف يمكن إدخال العامل التاريخي* والسماح للجمهور اعتبار نظام اجتماعي معطى من وجهة نظر نظام آخر؟

- لماذا يؤثر عصر ما في التراجيديا وعصر آخر يجمع الشروط المثالية للكوميديا والعبث... إلخ؟

- هل يمكننا أن نميّز عدة طرق مختلفة للتواصل المسرحي؟

3- وهم وحادث

في أحسن الافتراضات، حيث يمكن إعادة تفعيل هذه القوانين والروامز، فالمرحلة النهائية تتضمن الانتباه إلى التفاعلات الممكنة بين الوهم في السرد وبين الحادث (l'événement) في العرض المتماسك. سيكون من الواجب التنبّه إلى طبيعة الممارسة المسرحية، من الناحية السيميولوجية من جهة، (بنيوية - تنظيمية) والناحية التي تعرض فيها الأحداث من جهة أخرى (فرادة، عدم إمكانية فكّ رموزها، الخضوع لزمن الإدراك). إن عملية الذهاب والإياب والانقطاعات بين المادية المسرحية المدركة من المشاهد والوهم الذي يستدعي بنائيته المعرفية لا تحصى.

4- التوجّه نحو جمالية التلقي

التجارب الحديثة لمدرسة كونستانس (Constance) (Jauss, 1970, 1977) أعطت الأمل لفهم آليات التلقّي بالعمق. وذلك بالعودة إلى استغلال أكبر لطروحات «حلقة براغ» (Mukařovský, 1977, 1978; Vodička, 1975).

أ-أفق الانتظار

إن إعادة النظر في توقعات الجمهور (الجمالية والأيديولوجية) وموقع العمل الفني في التطوّر الأدبي تقود إلى حسبان العرض جواباً على مجموعة من الأسئلة لكل مراحل تنفيذ العمل وإخراجه.

ب- المحتوى الحاصل

ينتمي بفاعلية إلى هيكلية الأثر الفني؛ ووظيفته تجمع النقد والكاتب. يبدو التلقّي هكذا كسياق شامل لمجموعة الممارسات النقدية والمشهدية: «النشاط المسرحي يقع، بالتأكيد، في جزء منه على مستوى العرض المسرحي، ولكن، من جهة أخرى، يبدأ أولاً ثم يتابع، ويطول إلى ما بعد قراءة المقالات، والكلام على العرض، ومشاهدة الممثلين... إلخ. إنها دائرة من التبادل تستهدف حياتنا من جميع نواحيها» (Voltz, 1974: 78).

يعتبر المشاهد إلى حدّ ما جديراً، أي أنه يمتلك بقدر كافٍ قواعد اللعبة: هذه القواعد يمكن أن تكون معروفة ويمكن أن تشارك في تحسين ملكة الإدراك عنده، ولكنها أحياناً مدمّرة ومشوّهة بعادات سيئة لمفهوم التلقّي، أو بسبب ضغط وسائل الإعلام.

ج- نظرية التحقيق، التخيّل والأيديولوجيا

نظرية شاملة للنص الدرامي والمشهدي تحاول أن تحدد كيف يتم تحقيق الأثر أو

العمل تاريخياً من خلال عملية تغيير في السياق الكامل للظواهر الاجتماعية (Mukařovský, 1931: 389) الخاصة بالأثر لهذه الفترة أو تلك في التطوّر التاريخي. إنها تدرس مسار الخيال كشكلٍ من أشكال المواجهة بين النصّ والخشبة، وكَواسطة في التحليل الدرامي، **وتدخل في علاقة مع النص الدرامي و/ أو** العرض المشهدي ومع نصوص الأيديولوجيا والتاريخ* (Pavis, 1985: 233-296).

☞ نص درامي، عملي (براغماتي)، نقد اجتماعي.

📖 Descotes, 1964; Dort, 1967; Lagrave, 1975; Warning, 1975; Turk, 1976; *(Das) Theater und sein Publikum*, 1977; Caune, 1978; Fieguth, 1979; Beckerman, 1979; Hinkle, 1979; Eco, 1980; Coppieters, 1981; Gourdon, 1982; Guarino, 1982 a; Heistein, 1983, 1986; Avigal et Weitz, 1985; bibliographie générale in: Pavis, 1985 e: 330-340, 1996 a; Versus, 1985; Schoenmakers, 1986.

بحث مسرحي

RECHERCHE THÉÂTRALE

بالإنجليزية: *Theatre Research*؛ بالألمانية: *Theaterforschung*؛ بالإسبانية: *Investigación teatral*.

من يقول «بحث» كأنه يقصد بأن شيئاً قد ضاع ونريد أن نبحث في أمره: تحديد يتناسب جيداً مع البحث المسرحي الذي فقد هدفه وهو العرض، أو لم يعد يعرف أين يموضع النص الدرامي والنصوص الأخرى، التعليمية، والمشهدية، والجمهور الذي يرافقه.

من المناسب أن نميّز البحث المعمّق للإعداد الاحترافي وتعليم المسرح في الكونسرفاتوار والجامعات. البحث المعمّق حول المسرح يفرض قدراً من المسافة مع الغرض المدروس، وجهوزية ثقافية ومؤسساتية لقيادة بحث وتحقيق في العمق حول وجه خاص من النشاط المسرحي.

1- الباحثون

مع أن عمليات البحث لا تعني إلا المتخصّصين والباحثين، فكل فنّان عليه أن **يجد الجواب لنفسه عن مجموعة من الأسئلة** العملانية التي تحدّد موقعه في المسرح؛ وبالأخص المخرج، الكاتب - المستشار الأدبي، والأستاذ المولج بإعادة توزيع وتنظيم **المعارف حول علوم المسرح، هؤلاء كلهم بحاجة إلى التعمّق في هذه النقطة أو تلك،** وفي التفاصيل التاريخية أو النظرية؛ عندها تصبح الاستعانة بالأرشيف أمراً لا بدّ منه.

2- أماكن

لا يوجد على الإطلاق علماء مستقلّون وباحثون يوقفون حياتهم على دراسة المسرح؛ فالبحث مكانه في الجامعات ابتداء من شهادة الأستاذية (La maitrise) والدكتوراه في أكاديميات العلوم، أو في المركز الوطني للبحوث العلمية، ونادراً في المسارح التي توثّق عروضهم أو تنشرها مجلة ما (المسرح الشعبي، الكوميديا الفرنسية). من دون الحصول على شهادة جامعية (ماستر، دكتوراه، كفاءة) لا يكون للبحث مصداقية كافية، ونشره غير قابل للحياة إذا لم يكن مموّلاً من جامعة أو من المركز الوطني للأبحاث العلمية (CNRS). إن مراكز التوثيق والمكتبات الخاصة بالفنون المشهدية في الأرسنال، والمركز الوطني للمسرح، ومؤسسة جان فيلار، ومتاحف المسرح لا تملك الوسائل لنشر نتائج الأبحاث، ولا حتى أن تقدّر أبعادها العميقة. إن «عزلة الباحث المتعمق» لن تكون سوى لحظة عابرة تعترضها لجنة الأطروحة التي تعطي رأيها بلا انتباه، ولكنها لا تؤثر حقيقة في سريان وبثّ النتائج.

3- أشكال

الشكل الأكثر تداولاً هو الذي يتمثّل **بتحقيق شخصي يؤدّي إلى أطروحة دكتوراه** كنوع من دراسة فردية، غالباً ما تكون طويلة وغير مقروءة، بحيث تستوجب الاختصار وإعادة الكتابة لتصبح صالحة للنشر: مجهود **جبّار من أجل نتيجة لا تتوافق مع وسائل التواصل الحديثة**.

هناك أشكال أخرى من التحقيقات، **ظهرت حديثاً لحسن الحظ، جددت مفهوم البحث**:

- افتتاح شهادات الأستاذية (Des maîtrises) وحتى الدكتوراه في المجال **العملي: كرسالة بحث مرفقة بتجربة معينة، ولو محدودة، في الإخراج والتمثيل أو الكتابة (ونادراً ما تؤمّن الجامعات الوسائل والمنشآت الضرورية للاختبارات العملية)**.

- مراقبة مسار تحضيرات العرض، ومجريات التمارين، «هي مراقبة مشارِكة» للمتدربين أو للمساعدين في الإخراج والسينوغرافيا وبقية الشؤون التقنية.

- تنظيم مؤتمرات وندوات، وقد أصبح هذا الأمر يتداول شيئاً فشيئاً، حول ناحية الخلق والإبداع أو الواقع الراهن.

- اللقاءات بين الممارسين والمؤرّخين - النظريين: بعض الفنانين مدعوّون إلى عرض منهجهم في العمل مع الممثّلين والراقصين تحت نظر النقد وبمشاركة تعليقات الجامعيين. هذا ما قام به (International School of The-atre Anthropology) (ISTA) من تنظيم أوجينيو باربا حيث عقدت لقاءات نظمتها أكاديمية التجارب المسرحية بإشراف ميشال كوكوسوفسكي (Michelle Kokosowski). فقد حاول هؤلاء إنشاء نوع من المختبر حيث يمكن لجمهور قليل ومتخصّص أن يحضر ولادة ويشاهد منهجية عمل الفنانين التي تزيف دائماً وإلى حدّ ما شروط اللعبة.

4- إعادة تقييم: تاريخ ونظرية

في تناولنا بشكل أكثر مواجهة مسارات الإبداع، فإن البحث يخرج من وحدانيته ولكنه يبقى - **وهذه واحدة من متطلبات «علم المسرح»** - موضوعاً مستقلاً يسعى بكل قوة إلى الموضوعية، مع بقائه مدركاً لحدود بحثه. ويجب أن يكيّف مناهجه وتساؤلاته بما **يتناسب مع موضوع البحث**.

فالبحث يعرف هكذا، وفي الوقت نفسه، تنوّعاً واختلافاً وتعمّقاً في المسائل والمناهج: **إنه يتنقل في ملعبه، ملعب الإثنوسينولوجيا (علم المسرح الإثني) تحديداً، ويتوسّع في تحقيقاته إلى ما وراء الأشكال المسرحية، أي إلى علم الدراما الإثني وإلى تقاليد ثقافية تبقى** غريبة بالنسبة إليه.

التاريخ لا يعود الضامن الوحيد ووسيلة المقاربة الأساسية: تغيير القانون، وقبول أنواع جديدة، وطرح طريقة تنظيمه، كل هذه تتنافس لتغيير موضوع البحث، وتتوخى إعادة تقييم دائمة للمناهج التاريخية. البحث عن الوثائق التاريخية لا يعود نهجاً إيجابياً واثقاً من نفسه. ولا يعود يطرح في العلم الموضوعي مقابل الذاتية في قراءة النصوص وتفسير عمليات الإخراج. إنه يفكّر في الطريقة التي سيكتبها تاريخ المسرح ويستنسخ أشكاله السردية والبيانية، وفي الأدب وفي طرق التفسير والتأويل. لقد تنبّه ريكور لكتابته ولتأثير الثقافة المحيطة التي أوحت له بهذه الطريقة في التعبير. البحث، التاريخي تحديداً، أعيد هكذا إلى النقاش النظري، حيث يجب دائماً أن يُبنى كل شيء وفي كل وقت؛ لقد انفتح على احتمالات حيث الرفوف المستقيمة للكتب والأرشيف لا تترك مجالاً للتكهّن.

سرد
RÉCIT

بالإنجليزية: *Narration, Narrative*؛ بالألمانية: *Bericht, Erzählung*؛ بالإسبانية: *relato*.

بالمعنى الدقيق للكلمة، وبحسب استعمالها في النقد المسرحي، فالسرد هو خطاب الشخصية الساردة لحدث يحصل خارج الخشبة*. مبدئياً هو مستبعد من المسرح الذي يُري الفعل بشكل إيمائي بدل أن يجعله يتماهى بالخطاب، فالسرد هو غالباً متداول في النص الدرامي (سرد الرسول أو المؤتمن على الأسرار في الدراما الكلاسيكية) واليوم في المسرح الملحمي حيث الشخصية مدعوّة عموماً لإعطاء وجهة نظرها حول مجريات الدراما. وعندما يكون السرد متزامناً مع فعل يقع في مرمى نظر المشاهد فهو يحمل اسم (Teichos-copie*)، أي نقل أحداث لا يمكن حصولها على المسرح. بشكل عام، يكون السرد عندما يصعب الإخراج: «واحدة من قواعد المسرح والإخراج ألا نسرد إلا الأشياء التي يصعب وضعها في موضع الفعل» (Racine, préface de *Britannicus*).

في العصر الكلاسيكي، أصبح السرد طريقة لا بدّ منها ولكنها غير فعّالة كفعل واقعي، ذلك «إن ما نعرضه للنظر يؤثّر بشكل أفضل من الذي نأخذه بواسطة السرد» (Corneille, "Examen du Cid").

1- حدود وتحديد السرد

السرد، بالمعنى الذي يعطيه علم السرد (تحليل السرد)، هو صنف واسع هدفه مجموعة الأشكال السردية؛ «صحيح جداً أن أرسطو أعطاه اسم ميثوس*، أي «ترتيب الأحداث»» (Ricoeur, 1983: 62).

نتحدّث عن السرد بمعناه الضيق عندما تحتكر الشخصية الكلام لكي تروي أحداثاً تكون وحدها شاهدة عليها وتحملها إلى بقية الشخصيات المتيقّظة (مثلاً: سرد - وصف تيرامين في فيدر أو وصف المعركة في السيد).

إن تحديد السرد أو الوصف صعب لأن المسرحية (بما فيها الكلاسيكية) تقدّم سلسلة من المبادلات الحوارية الطويلة داخل المسرحية حيث الشخصيات تنظّم كلامها مع الإيحاء بأن هناك أحداثاً تجري خارج الخشبة. فعبارة «قصيدة درامية» التي كانوا يطلقونها على المسرحيات في القرن السابع عشر تدلّ على أن النص الدرامي كان مصمماً كمنظومة شاملة للحوارات المترابطة أكثر منه تبادلاً حقيقياً لفظياً في خضم الفعل. كل شخصية كانت تلعب إذن إلى حد ما (طبعاً بشكل متخيّل) دور منظم المواد الدرامية، وطريقة قولها كانت بلاغية بحسب مقتضيات السرد أو القصة: عرض وقائع، وصف مشاعر، إعلان رغبات، استنتاجات أخلاقية... إلخ. هذه الطريقة نجدها في السرد على شاكلة المونولج عند الأبطال الكلاسيكيين. إن السرد يحاول أن ينفصل عن الموقف الدرامي لكي ينظم آليته، ويرتقي أحياناً إلى مستوى نموذج بذاته أو حِكَم عامة (بيانية*).

2- وظائف السرد

في العصر الكلاسيكي، استعمل المؤلف المسرحي السرد أو الوصف عندما كانت هناك صعوبة بعرض الفعل على المسرح لأسباب الملاءمة واحتمال الوقوع، أو بسبب

التحوّل في الأحداث التي سبقت وجهّزت الفعل أو التي جاءت بعد كارثة أو صراع محلول لأن، «ما لا نستطيع رؤيته يعرضه لنا السرد» (بوالو، فن الشعر، الفصل الثالث).

إن وظيفة السرد ليست محصورة في مدّ يد المساعدة عند الضرورة للمؤلّف المسرحي الذي لا يجد مخرجاً آخر ليلخص كلامياً مجريات الفعل. فالسرد يسمح بتلطيف المسرحية بالمرور سريعاً، بفضل الكلام، على ما يستلزم من إفراط في الديكورات، والحركات والحوارات. إنه يصفّي الحدث من خلال السارد الذي يفسّر بحرية الوقائع ويرسلها إلينا مع الشرح المناسب. عند رودريغ مثلاً، فإن وصفه للمعركة كان بالنسبة إليه كحجة سياسية دعمت موقفه الشخصي: لقد عرضت الأمور بطريقة أدّت خدمات لا بدّ منها.

وأخيراً، في إبعادنا للفعل من خلال سرده، وبإدخاله للسارد يعطي المؤلف المسرحي إمكانية للمشاهد للحكم بموضوعية أكبر. هذه الطريقة مستعملة بكثرة عند بريخت، فالسرد في تجريده العرض من واقعيته وماديته يمنع الوهم ويجرّد الخشبة من ماهيتها البسيكولوجية بإلحاحه على إنتاج القول للشخصية ومن خلالها للمؤلّف والمخرج.

بخلاف السرد الدرامي، فإن السرد البريختي لا يفتّش أبداً عن تسويغ موقف يتطلّب مونولوجاً للبطل؛ إنه يقدم نفسه بالكامل كشكل مصطنع: الشخصية تزيح هويتها وتتموضع خارج المتخيّل لتسجل بطلانه وتختصر تفسير الفعل من وجهة نظر مخرج يتولى إدارة العرض. فاليارد يلعب غالباً دوراً تعليمياً: مشيراً إلى صعوبات الشخصيات أو ضرورة الإستعانة بالجمهور ليشحن من قوة «سيناريو الواقع». (هكذا حصل في نهاية مسرحية **الرجل الطيب من ساتشوان** (*La Bonne âme du Se-Tchouan*) لبريخت). السرد الكلاسيكي تحديداً، هو دائماً نوع من المحسّنات الأسلوبية، أو مقطع بطولي، أو قصيدة معدّة بعناية في الشكل.

3- محاولة لإعطاء السرد طابعاً درامياً

غير أن السرد لا يستطيع، من دون خطر التدمير الشامل للصفة المسرحية للعمل، أن يأخذ أهمية كبرى في هيكلية المسرحية. إنه ينحصر غالباً في المونولوجات* ومن خلال عرضه وشرحه. وفوق ذلك فإن السرد ضالع في الفعل: يجب أن يتم دائماً في اللحظات القوية لتأخير إعلان النتيجة (إنها تقنية الانتظار المقلق) أو في المفاصل الكبرى للفعل. إنه مقسوم دائماً بين البطل وذاته الأخرى (النجيّ) الذي يقدم ويشرح الموقف بحوار كاذب، أو في أثناء محاورة مصطنعة وممثلة (ألسست وفيلين تخبران في بداية ميزانتروب مبدأهما في الحياة وفي المجتمع). كما أن السرد سيتقسّم إلى أجزاء بسبب التدخّلات الكلامية للمحاورين. باختصار، يتحوّل بسرعة إلى صيغة مشهد مسرحي وإلى فعل: فالسرد الحكائي والإيماء لا ينفصلان بسهولة.

4- لعب على دمج السرديات

الإنتاج المعاصر (اقتباس نصوص رومانسية أو غير «درامية» على سبيل المثال) يحب بشكل خاص إخراج السرديات التي هي بدورها تستدعي، في التاريخ المسرود، سرديات أخرى، أكثر مما هي طريقة، يجب أن يكون هناك لعب على مماثلة الكلام. إن سرد الشيء الطارئ أو المتهم الذي كان في

الدراما الكلاسيكية أصبح الرهان في كل الممارسات السردية وطريقة إعادة الكتابة للخشبة «السّرد الأكبر للعالم».

حكاية، درامي و ملحمي، برختي (نسبة لبريخت)، سرد، حكاية.

Scherer, 1950; Szondi, 1956; Genette, *in Communications*, 1966, no. 8; Wirth, 1981; Mathieu, 1974.

راوٍ (مغنٍّ)
RÉCITANT

بالإنجليزية: *Narrator*؛ بالألمانية: *Erzähler*؛ بالإسبانية: *recitante (narrador)*.

1- في الموسيقى يغني هذا الراوي أو المغنّي النغمة أو القول الملحن، وهو نوع من الغناء يخضع لقياس ويستخدم في إلقاء كلام بطريقة نصف غنائية نصف قولية.

2- إذا أردنا أن نعمّم، فهو السارد لتعليق أو لوصف أو لحدث سابق. في المسرح، الراوي (المغني) يعلن عن نفسه من خلال صوت خارجي (voix off) أو يكون من مهمات شخصية تقريباً على هامش الفعل (الدرامي والملحمي).

إلقاء منغّم
RÉCITATIF

من الإيطالية: *Recitative*؛ بالإنجليزية: *Recitative*؛ بالألمانية: *Rezitativ*؛ بالإسبانية: *recitativo*.

في الأوبرا أو في المشهد الإنشادي (قطعة تُلقى من دون غناء) حيث الإيقاع يقوم على توقيع مختلف بشكل واضح عن الموسيقى التي تسبقه أو تليه. والإلقاء المنغّم يتأقلم مع التحوّلات الانفعالية والسرد والنغمة المنمّقة. هي طريقة موسيقية في قول النصّ المحكي أكثر منها شكلاً كلامياً في الموسيقى. وتستعمل للتنقل بين مناخين: غناء محكي كما عند شونبرغ ولأغاني البريختية.

في المسرح المحكي هناك مقاطع تقال بنبرة تختلف عن النصّ الأصلي: مثل الجملة الترداديّة والجمل المستعادة من وقت لآخر (تشيخوف)، وهناك مقاطع قوية التركيب في السرد الكلاسيكي مثل المونولوجات تقال بطريقة بوح سري، أو أخيراً مقاطع تشير إلى انتقال في الفعل (تعليقات ملحمية، على سبيل المثال) أو تعليمات حول العلاقة بين مجموعة لحظات غنائية وموسيقية. في القرن السابع عشر ازدهر هذا النوع بفرنسا في التراجيديا الغنائية والمقاطع المغنّاة: كنوع من التغيير في الإيقاع، ومساعدة الأوركسترا والتصنّع في اللفظ.

الإلقاء المنغّم طريقة شديدة الفعالية لتسجيل التحوّل في نسيج النص الدرامي كما في العرض.

التعَرُّف
RECONNAISSANCE

بالإنجليزية: *Recognition*؛ بالألمانية: *Wiedererkennen*؛ بالإسبانية: *Reconocimiento*.

في الدراماتورجية الكلاسيكية، يحصل غالباً أن يكون شخص ما معروفاً من الآخر، وهذا ما يحلّ الصراع بإبطال مفعوله (الحال في الكوميديا) أو بإنهائه بشكل مأساوي أو بشكل سحري (بفضل الآلة الإلهية، أي منقذ الموقف). بالنسبة إلى أرسطو (كتاب فن الشعر)، التعَرُّف هو إحدى هذه الطرق الثلاثة الممكنة من الحكاية، ويأتي بعد

الخطأ التراجيدي. والمثل الأبرز هو أوديب عند سوفوكليس.

ما وراء هذا النوع من التعَرُّف، في مجال محدود على شخص ما، يلعب العرض باستمرار على القدرة المتفرجة للتعَرُّف (الأيديولوجية، البسيكولوجية أو الأدبية). فهو إذن يُنتِج الوهم الضروري لنشر الخيال. ولا تنتهي الدراما إلا عندما تصبح الشخصيات على بَيِّنة من حقيقة وضعها، وتدرك قوة قدر ما أو قانون أخلاقي، ودورها في الكون الدرامي أو التراجيدي.

بانتقاد تأثير الوهم الذي يشكّله المشهد الطبيعي، حاول بريخت استبدال التعرُّف - المقبول بالتعرُّف - الحرج وذلك بتماسف الموضوع المُقَدَّم*: إعادة إنتاج متماسف هو إعادة إنتاج يسمح، بالطبع، بالتعرُّف إلى الموضوع المُنتَج، لكن في الوقت نفسه بجعله غير عادي* (Petit Orga-non, 1963: § 42). ليس من المهم، في هذه الحالة، أن تكون الشخصية مدركة أم لا لتناقضاتها ولحلول هذه التناقضات، إذا تعرَّف المُشاهد على هذا الأمر وأصبح سيِّد العملية الأيديولوجية للكون المُمَثَّل ولعالمه الخاص.

تأثير التعرّف، كاثرسيس، ميماسيس، محاكاة، واقعي، تنكّر.

Althusser, 1965; Forestier, 1988.

النظرة
REGARD

بالإنجليزية: *Look*؛ بالألمانية: *Blick*؛ بالإسبانية: *Mirada*.

1- بسيكولوجية النظرة

إن نظرة الممثل هي مصدر لا ينضب من المعلومات، ليس فقط بسبب صفتها البسيكولوجية، أو علاقتها بالممثلين الآخرين، لكن أيضاً من أجل هيكلية الفضاء، طريقة نطق النص، وتشكيل المعنى.

دراسة الحركات التواصلية* وطريقة تنظيم الفضاء الإنساني* يحلّلان الوجه والعلاقات المكانية؛ لكن دراسة النظرات - في علم النفس كما في السيميائية المسرحية - لا تزال غير متقدّمة بشكل كاف.

يعلم علماء النفس أن وجهة وحركة النظر تزوّدنا بمعلومات ثمينة حول التفاعل بين شخصين، وأن تبادل النظرات هو التبادل الآني والأسرع. النظرة تُنشئ بنية تلاقي وجهين وتنظّم مسار الحديث، وخصوصاً عند تغيير المتكلِمين.

2- نظرة الإيمائي والممثل

معظم اكتشافات علم النفس والعصب اللغوي تطبّق مباشرة على دراسة نظرة الممثل. جمالية جداً مفخمة وبلاغية، مثل معاهدات البلاغة والأداء في القرن الثامن عشر، تستعمل مفردات تتعلّق بالنظرات وذلك بمطابقة تعبير وجهي مع شعور ما أو حالة محدّدة (Engel, 1788).

على المسرح، تلعب النظرة دور صلة وصل بين الكلمة والحالة، فهي تُرسي الخطاب على عنصر من الخشبة وتشكّل نظام تتابُع للكلام والتفاعل الشفهي والحركي. تُدخِل النظرة فترة في المكان، بفضل إمكانية «محو»، وربط عناصر مكانية مبعثرة، وسرد قصة عبر مسار بسيط «للمحات البصر». النظرة تجذب انتباه المشاهد ونظره، إما بشكل أمامي ومباشر (كما لو أن المشاهد يشَبِه نفسه بالممثل)، أو بشكل أفقي وغير مباشر، عندما نرى نظر الممثل قد وقع على ممثل آخر. يأخذنا الكاتب بطريقة ما «من خلال العيون» ليجبرنا، كما في السينما تقريباً، على رؤية بقية

المشهد عبر نظرته الخاصة، وهكذا، من نظرة إلى نظرة، ندخل في الفضاء الوهمي للخشبة.

طوَّرت المسرحيات الإيمائية هذا النوع من التواصل. النظرة المركَّزة تدل على أن الإيمائي يرى ويدرك العالم، وأنه مركز وحاضر؛ النظرة غير المركزة تجعله يرى من دون أن يرى. النظرة الموجَّهة نحو الأعلى تعكس التأمل والأفكار المهمة، ونحو الأسفل، التفاصيل وبداية الحركة؛ نحو الفضاء أمامه، تنفيذ مشروع واضح وملموس. هذا الأسلوب التجميلي يضم، بشكل غريب، نتائج دراسة العصبية اللغوية التي تحلّل حركات العين ووجهة النظرات بإيجاد عدد محدود من المواقف العقلية المتكررة.

إذا كانت العيون «نافذة الروح»، فالنظرة هي دعامة الجسد، والعرض البياني المشهدي. هي غالباً ما تنظم العرض المسرحي. كما كان يلحظ جاك دالكروز (Jaques-Dalcroze): «ضبط الحركات الجسدية لا تشكّل إلا براعة من دون هدف إذا لم تكن هذه الحركات مميَّزة بالتعبير النظري. حركة واحدة يمكنها أن تُعَبِّر عن عشرة أحاسيس مختلفة وفقاً لما توضحه العين بطريقة أو بأخرى. علاقات الحركات الجسدية ووجهة النظرات يجب أيضاً أن تكون موضوعاً لتربية مميزة» (1919: 108).

إدارة المسرح

RÉGIE

⮽ بالإنجليزية: *Stage Management*؛ بالألمانية: *Spielleitung Bühnenregie*؛ بالإسبانية: *regiduría*.

تنظيم مادي للعرض من قِبل إدارة التقنيات قبل، خلال وبعد العرض. قبل ظهور عملية الإخراج* في القرن التاسع عشر، كان يُعتبَر العمل المسرحي كنشاط وحيد خارج عن الأدب، وكان مدير المسرح ينظم المهام العملية (مع بعض الاستثناءات: هكذا فإن إيفلاند، مدير مسرح مانهيم، نحو 1780، كان لديه دور مهم للإدارة الفنية للمشهد. فكل تنظيم للخشبة هو إخراج مجهول). بعد إدراك ضرورة المراقبة الشاملة للوسائل الفنية، انفصل مدير المسرح ليصبح مُخرجاً ومديراً للمسرح، بالمعنى الحالي المسؤول عن الخشبة وخاصة لإدارة الصوت، الإضاءة وإدارة المسرح (الإدارة العامة تقوم على تنسيق الإدارات المختلفة). الألماني احتفظ بكلمة (régisseur) وإدارة المسرح (régie) للمخرج، والإخراج، بينما الفرنسي يعود أحياناً إلى هذا التعبير للإشارة إلى المخرج، معتبراً إياه، على طريقة فيلار (1955)، كمنفِّذ أكثر منه كمؤَدٍّ مبدع. التأثير الجمالي، والنظري، والدراماتورجي لإدارة المسرح وعلى عملية الإخراج لا يمكن إنكاره أبداً.

مدير المسرح

RÉGISSEUR

⮽ بالإنجليزية: *Stage Manager*؛ بالألمانية: *Inspizient*؛ بالإسبانية: *regidor de escena*.

الفرنسي يُمَيِّز بين المخرج ومدير المسرح، الذي هو مسؤول عن التنظيم المادي للعرض. مع أن، المهنتين متكاملتان، «لأنه إذا كان المخرج هو الذي يبتكر العرض ويعطيه الحياة، فمدير المسرح يحافظ عليه، ويؤمِن سلوكه ومدته. كلما اقتربت مسرحية من عرضها، يمكننا القول إنها تعبُر من بين أيدي المخرج إلى أيدي مدير المسرح، كالطريقة التي عبَرت فيها من أيدي الكاتب إلى أيدي المخرج والممثّلين التابعين له» (Copeau, “La mise en scène,” *Encyclopédie française*, tome XVII, 1935, pp. 1763-1764).

مدير المسرح مسؤول عن التعديل الفني والتقني للتجهيزات الآلية وللخشبة، بينما يدير المخرج نتيجة تفعيل المواد المختلفة ويسهر على تقديمها بشكل جمالي. «السحر الخفي للإدارة الجيدة»: هكذا تكون المسرحية التي يحَضِرها مدير المسرح الجيد للمخرج، الذي غالباً ما يكون الوحيد الذي يجني الثناء.

القواعد

RÈGLES

بالإنجليزية: *Rules*؛ بالألمانية: *Regeln*؛ بالإسبانية: *reglas*.

1- القواعد المعيارية

مجموعة من النصائح أو التعاليم التي صاغها مُنَظّر أو شاعر. على القواعد أن ترشد الكاتب المسرحي في تأليفه* الدرامي.

أ- ثقة الباحثين مصدرها من دون شك (إضافة إلى إيمانهم في النماذج القديمة) قناعتهم بأن الفن الدرامي هو نظام يمكننا اكتشاف أسراره. إن فكرة النموذج للتقليد والقواعد الهادفة إلى إقناع المشاهد بأنه يشاهد حدثاً حقيقياً، أهم من المفهوم المعاصر للقواعد البنيوية أو من العملية الآلية.

ب- مسألة القواعد تتخطّى بسرعة نطاق النصيحة التقنية الفنية، لكي تصبح مسألة أخلاقية، بل حتى سياسية. هي تنشأ من حيث الحرية أو التشويش: يتقبّل الممثل بشكل سيئ، وخصوصاً إذا كان لديه شعبية عند الجمهور، أن يتم تشريع جوانب فنه جميعها. لوبي دو فيغا في كتابه **الفن الدرامي الجديد** (1609)، مثلاً، يُظهِر حرية الفعل والكلام التي سيفتقدها بعد ثلاثين عاماً التراجيديون الفرنسيون: «يستاء الخبراء كثيراً من هذه الأمور؛ إذن، فلا يأتي الذين يستاؤون لرؤية مسرحنا الكوميدي [...] إذا كان من المهم حقاً إثارة إعجاب المشاهد، فكل الوسائل جيدة للوصول إلى ذلك».

النقاش، عندما يكون نزيهاً، يدور حول ضرورة القواعد والوحدات: هل هي مبنية على أساس سبب أم هي نسبية ومرتبطة بتغيير الأذواق والمعايير الجمالية والأيديولوجية فقط؟ لا نحسم بسهولة نقاشاً كهذا، لأنه إذا كانت القواعد، في ترميزها الأقصى، مرتبطة فعلاً بنظام سريع الزوال، فمن سيهتم اليوم بمراقبة وحدة الزمان والمكان لكتابة مسلسل تلفزيوني؟ لكنه من البديهي أن يتمكّن الكاتب المسرحي بالفطرة من الاستفادة من قواعد البناء الدرامي أو المحتمل الوقوع.

فقد نشأت في إيطاليا، خلال عصر النهضة، من مختلف الشعراء (سينتيو، غاريني (Guarini)، كاستلفيترو) القواعد التي سينشئها، كعقيدة أحياناً، المُنَظِّرون الفرنسيون التابعون للقرن الآتي (شابلان، لا ميسنارديار، سوديري). نحو عام 1630، الجدل حول القواعد الجيدة سار على قدم وساق. إن *La Querelle du Cid* تصادف وقت ذروة النزاع بين النجاح العملي الباهر وخرق القواعد. فالحجج المتبادلة تختلف بين اليقين بالوصول إلى الكمال عبر القواعد (كلما اقترب الشعر من هذه القواعد، أصبح شعراً، أي كلما اتجه نحو الكمال، شابولان، في مقدمة **أدونيس**) وشكوك الفنان حول الأطر النظرية («كيف ننشئ قواعد عامة لفنٍّ ما حيث الممارسة والحكم يشكلان دائماً قواعد جديدة؟»، راكان، رسالة 25 أكتوبر/تشرين الأول 1654).

لقد ضخّمنا من دون شك تأثير المعيار و«الانتظام» على الكُتّاب الكلاسيكيين المرموقين الذين لهم في كل الأحوال شعار الإرضاء تبعاً للقواعد: هدف الشعر

الدرامي بالنسبة إلى كورناي، هو «رضائي، والقواعد التي يضعها ليست إلا عناوين لتسهيل الوسائل على الشاعر، وليس عبر أسباب يمكنها إقناع المشاهدين بجمال شيء ما إن لم يكن يعجبهم» (إهداء من ميدي، 1639). راسين يذكرنا، في مقدمة بيرينيس، أن «القاعدة الأساسية هي إرضاء ولمس: أما البقية فأنشئت للوصول إلى القاعدة الأولى فقط». هذا الحذر تجاه العقيدة الحرجة العائدة لزمنهم تعكس الشكوك تجاه تنظيم فنهم، لكن أيضاً الرغبة في عدم الاصطدام بالذوق والسلطات القانونية المتنامية بشكل مباشر. إن فرض القواعد كان أيضاً طريقة للتميُّز عن المسرحيات الآلية* التي، هي مذهلة وشعبية أكثر، لم تكن خاضعة للسلطة القانونية نفسها.

ج- القواعد تغطّي معيارين غير متجانسين: أولاً، قواعد أو تقنيات البناء الأدبي المتعلقة بتحليل آليات تقنية مسرحية؛ ثانياً، القواعد الأيديولوجية للذوق الجيّد، والمحتمل الوقوع أو وحدة النبرة. تنشأ هذه القواعد من أساس شخصي ومتقلب تبعاً للعصور والمجتمعات.

إذا أردنا تمييز الطبيعة الحقيقية لهذه السلطة التشريعية، نستخلص عدداً مهماً من المعايير من دون أي قاسم مشترك كبير:

- إن قوانين نوع مسرحي (كوميديا، تراجيديا) تخضع لبعض الثوابت بالنسبة إلى تلقي* الجمهور (مثلاً: المسافة مقابل المشاعر، الفانتازيا مقابل الضرورة... إلخ).

- التقليد الجمالي: تأثير أرسطو وتعليقاته رئيسية: ترسيمة كتاب فن الشعر يحلُّ قانوناً.

- قواعد اللياقة* والمحتمل الوقوع* تختلف تبعاً للمعيار الأيديولوجي وهيكلية المجتمع: من المعروف أنه في القرن السابع عشر يجب أن يكون أبطال التراجيديا (الأبطال المأساويون) ملوكاً أو أمراء، لا أفراداً مثيرين للسخرية مثل الناس العاديين الممثلين في الكوميديا.

- قواعد الوحدات*: الوحدة الزمنية (لا يمكن للحدث أن يتخطى فترة العرض)، والوحدة المكانية (مساحة الحدث لا تتغيّر)، ووحدة الفعل (تركز على حدث واحد).

د- إن تاريخ القواعد مفيد لدراسة اجتماعية لمجموعة بقدر ما هو مفيد لفهم الهيكلية الأدبية الحقيقية. التوازي الجمالي - السياسي مذهل: تشكّلت العقيدة الأدبية في القرنين السابع عشر والثامن عشر وكانت ترمي إلى أن تصبح عالمية، عندما كان النظام الملكي في أوجه وحاول أن يُشرع نفسه للحفاظ على قوّته. تتلاشى القواعد في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، بينما تترنَح البنية الأيديولوجية - السياسية. أما في القرن العشرين، فانطلاق الأيديولوجيات، والهيكليات والشكليات تجعلنا نعتبر المعايير الشعرية كمفارقات تاريخية صارخة.

2- القواعد البنيوية

إن مفهوم القاعدة أو التنظيم البنيوي لديه معنى مختلف تماماً في النهج البنيوي للنص. القاعدة هي ميزة ووظيفة للكتابة المسرحية المستخدمة: مثلاً، قاعدة الافتتاح وحل* النزاع أو قاعدة تقارب العقد* الأساسية أو الثانوية في الكارثة النهائية أو نقطة الاندماج*.

هذا النوع من القواعد ليس معيارياً ولا زخرفياً: هو النتيجة الموضوعية لبنية قصة درامية* مع اعتبارها تبعاً للتطور الأدبي، ليس لهذه القاعدة أي شيء مطلق؛ فهي تختلف مع التغيير النوعي للدراماتورجيات: وهكذا فإن قاعدة نزاعات اندماج الأفعال وتداخلها عند العقدة لم تعد صالحة للمسرح الملحمي

أو «الهابينينغ». أخذت مكانها معايير أخرى (استقلالية العناصر وسلطة التخلّص من النزاعات في الحالة الأولى، وابتكار دائم للأفعال المشتركة في المرحلة الثانية). إن القاعدة البنيوية هي وصفية بامتياز، ولا تكون صالحة إلا في الإطار المحدّد لمسرحية ما أو لنمط درامي؛ ناشئة من شكل تعريفي من خلال عدة نصوص، يتم لاحقاً تطبيقها بشكل مؤقّت على النصوص، بشكل معدَّل ومحدّد ارتكازاً على الوقائع. هذا النظام الجدلي بين الأثر والقاعدة البنيوية يصقل القواعد ومنها ينساب تحليل النص. لا يُستبعَد أن تطبع القواعد المعيارية علامتها على القواعد البنيوية للدراماتورجيا، من جهة، لأن العقائد تقوم أحياناً على تحليل بلاغي «سابق لبنيوية» التقنية المسرحية، من جهة أخرى، لأنه يكون على كتّاب المسرح الخضوع على الأقل لبعض متطلّبات المتخصّصين. الفعل الضروري هو إيجاد الوظيفة العميقة للقاعدة الدرامية ومراقبة كيفية مساهمتها في تشكيل النموذج الدراماتورجي المُستخدَم.

وعندما يكون جمع عدّة قواعد بنيوية من مدرسة واحدة أو من كاتب واحد، أمراً ممكناً، نتوصّل إلى إعادة بناء «البنية الموضوعية والساردة. يقترح ت. بافيل كقاعدة تفعيل للعالم المأساوي لشخصيات راسينية التسلسل الآتي: «1) يتلقون الضربة الصاعقة؛ 2) يشعرون بتأثير الخطر، ويحاولون مكافحة الشغف ويعتقدون أحياناً أنهم نجحوا في ذلك؛ 3) يدركون عبثية هذا الصراع ويستسلمون لشغفهم» :1976) (8. ما من طريقة شاملة لتشكيل الترسيمة العواملية. بارت يقترح معادلة مزدوجة تكون ميّزة للأفعال والشخصيات معاً: «(A) لديها السلطة الكاملة على (B) – (A) تحب (B) الذي لا يحبها» (35-34 :1963).

3- أسس قاعدة تعميمية للسرد المسرحي

درجة عالية من التعميم وربما، من المهنية العلومية في محاولات قوننة لغوية سردية. في حال عدم إعادة بناء كامل القصة جرّاء القواعد البنيوية العميقة، تقترح هذه القواعد اللغوية قواعد أساسية لإعادة الكتابة. ت. بافيل (1976) يقترح في ما يتعلّق بمسرحيات التراجيديا الخاصة بكورناي، تبنّي النموذج «البروبي والغريماسي» (prop-pien et greimassien) (تحليل السرد*). ثم يتم إنهاء هذا الأساس وتغييره عبر سلسلة من القواعد الثانوية التي تميّز أنواع الحكاية ونسج نصوص* النزاعات.

إن استخدام قواعد الكتابة هذه يعطي نتائج فاشلة. أولاً يجب الإشارة إلى أن هذه القواعد تتبع بناء الجملة السردية فقط، وهي ليست مخصّصة للدراماتورجيا وبالطبع أقل اهتماماً بالعروض. بينما الدلالات المجرّدة للنزاعات والأفعال ليست إلا جزءاً من الحدث المسرحي، كما أنه يجب أيضاً استجواب الخشبة بما لها من قدرة على تنظيم نفسها بحسب مواقف مماثلة وفقاً لقواعد السرد. أخيراً، تبقى القارة العظمى من الاتفاقيات والمصطلحات* المسرحية – إن كانت تاريخية، أو جمالية أو خاصة بنوع معيَن من الأداء – غير مستكشفة بالكامل. نكتفي بكل سهولة بتسوية المشكلة بالحديث عن اتفاقيات التلقّي من دون تحليل الوظيفة والنتائج المسرحية لهذه القواعد الاصطلاحية.

إن خلاف القدامى والمعاصرين لم ينتهِ: يمرّ بتقييم قواعد اللعبة. وليس من العبث الاحتفاظ في الذاكرة بهذه الملاحظة المشككة التابعة لماتيس: «لا وجود للقواعد خارج الأفراد فلولا ذلك لن يتخلّى عنها أي مُعلِّم لعبقرية راسين».

وحدات، اتفاقيات، هيكليات، (نيويات) درامية، رموز، تحليل الحكاية، دراماتورجيا كلاسيكية.

D'Aubignac, 1657; Bray, 1927; Scherer, 1950; Morel, 1964; Viala, 1985.

العلاقة المسرحية

RELATION THÉÂTRALE

بالإنجليزية: *Stage Audience Relationship*؛ بالألمانية: *Theatralisches Grundverhältnis*؛ بالإسبانية: *Relación teatral*.

إن عرض التصوّر والتحقيق يكون للعديد **من العلاقات في العملية الإبداعية: بين كاتب** ومخرج وممثل وكل أعضاء فريق التنفيذ الآخرين؛ بين الشخصيات وبشكل عام، بين العرض والجمهور.

1- العلاقة بين المبدعين

بين المؤلِّف – الذي هو خاضع بنفسه لتأثير العصر، أو لشريحة اجتماعية، أو أفق انتظار* – والممثل المؤدّي لشخصية ما. سلسلة تفسيرات وتقلّبات المعنى المسرحي تكون طويلة جداً. حتى لو كان شبه مستحيل إيضاح مراحل هذه العملية، كل عملية إخراج هي محاولة للإجابة عن هذه التغيّرات بين مختلف مواضيع العرض البياني المشهدي الأخير.

2- العلاقات بين الشخصيات

المسرح هو فنّ العلاقات الاجتماعية بين الناس. تمكنّا من تتبّع التاريخ بتفحّص طبيعة الروابط بين الناس. محددة قبل عصر النهضة عبر علاقة الإنسان بالله، فإن العلاقة المتداخلة بين الأشخاص تتشكل فيها بعد كلولب الفعل الإنساني، متمايلاً بين الحرية والضرورة. نحو نهاية القرن التاسع عشر، أعلنت أزمة الدراما قطع هذا الرابط ومختلف المحاولات الدراماتورجية لإنقاذ أو تجاوز الحوار بين الأشخاص (Szondi, 1956).

3- العلاقات بين المشاهد، وممثل، وشخصية

إن تماثُل الممثل بالشخصية والمشاهد **بممثل – الشخصية ضروري لإنشاء الوهم*** والخيال*، لكن ذلك هشّ ودقيق جداً في الوقت نفسه ومهدّد بالتفكّك والإنكار*. فتنشأ مسافة حرجة، تثيرها تقطيعات لعبة جمالية (أثر **الغرابة) أو آلية أيديولوجية (بريخت). العلاقة بين الجمهور والعرض علاماتية عرضية** بما ينتظره الإخراج من الفعل المسرحي: **الخضوع، والانتقاد، والتسلية... إلخ. العلاقة بين الصالة والخشبة هي دائماً علاقة مواجهة،** إن كانت مواجهة مصالحة (تماثُل شامل للمشهد) أو مواجهة تقسم الجمهور بشكل عميق (كما أراده بريخت). التعريف الأدنى للمسرح موجود بالكامل ضمن «ما يحصل بين المشاهد والممثل. كل الأشياء الأخرى هي إضافية» (Grotowski, 1971: 31).

4- العلاقة الحرجة

تصوُّر عرض العلاقة الخشبة – الصالة* لا يجب أن يجعلنا ننسى علاقة أخيرة، ومهمة جداً: عمل التلقّي وعمل الأداء* الحرج. العمل على العرض يُلزِمُ المُشاهد بتمرير أبسط وصف له عن البنية الداخلية للعمل.

هذه العلاقة الحرجة لا تنتهي في «الجردة الدقيقة لأجزاء من العمل وتحليل التطابق الجمالي؛ يجب بالإضافة إلى ذلك، إدخال تغيُّر في العلاقة الناشئة بين الناقد والأثر – تغيُّر يأخذ بفضله العمل جوانب مختلفة، وبفضله أيضاً ينتصر الوعي الانتقادي لنفسه، ويمرّ من الحكم الجماعي إلى الحكم الذاتي» (Starobinski, 1970: 14).

مسافة، تواصل مسرحي، تلقٍّ، تأويلي.

Goffman, 1967; Reiss, 1971; Caune, 1978; Chambers, 1980; Durand R., 1980 *a*; Pavis, 1980 c; Helbo, 1983 *a*; Martin J., 1984.

الريبرتوار
RÉPERTOIRE

بالإنجليزية: *Repertory*؛ بالألمانية: *Repertoire*؛ بالإسبانية: *Repertorio*.

1- الريبّرتوار هو مجموعة مسرحيات قُدّمتْ على خشبة المسرح نفسه خلال موسم مسرحي أو لفترة من الوقت. (ويقال مثلاً تسجيل مسرحية في جدول: ريبرتوار فرقة الكوميديا الفرنسية.

2- مجموعة مسرحيات فرنسية أو أجنبية، من الأسلوب نفسه، والحقبة عينها، وتسمّى بِـ «الريبرتوار الحديث». ويتعارض مسرح الريبرتوار، في بعض الأحيان، مع «مسرح الأبحاث». فمنذ مرحلة كوبو ومحاولة «التحديث الدرامي» 1913. يشمل «مسرح الريبرتوار» المسرحيات الكلاسيكية، والإبداعات المعاصرة وكل ما يعتبره المخرج مفيداً لوضع برمجة ذات نوعية على مدى سنوات.

3- مجموعة أدوار يمكن لممثل أن يؤدّيها مع مروحة من إمكاناته في التمثيل والوظائف.

4- إن شخصيات البرنامج المعدّة تمتلك وظائف ثابتة وخاصيات (مثلاً: الخادم المخادع (*Le valet fourbe*) والأب النبيل (*le père noble*).

توزيع، طبع، شخصية.

تمرين
RÉPÉTITION

بالإنجليزية: *Repetition, Rehearsal*؛ بالألمانية: *Wiederholung, Probe*؛ بالإسبانية: *repetición ensayo*.

إنه التدرّب على حفظ النص وتمثيله، تقوم به مجموعة من الممثلين بإدارة المخرج. ويشمل العمل تحضير العرض من قِبل أعضاء الفرقة المسرحية، وهو يأخذ أشكالاً مختلفة. ويُشير بيتر بروك إلى أن الكلمة باللغة الفرنسية تدل على فعل شبه آليّ أو ميكانيكي، بينما تُجرى التمارين بإشراف مخرج، وفي كل مرة بأساليب مختلفة، وقد تكون في بعض الأحيان مبتكرة. وفي حال لم تُجرَ، أو إذا تكررت تمارين المسرحية مرات كثيرة فيمكن للمسرح أن يتأثّر بذلك إلى حدّ ما. الألماني بروب فهم بشكل أفضل فكرة التجريب والتلمّس قبل تبنّي حل نهائي.

عمل مسرحي، أداء، توزيع.

Spolin, 1985; Cole, 1992; Shomit, 1992.

ردّ حواري
RÉPLIQUE

بالإنجليزية: *Cue, Reply*؛ بالألمانية: *Stichwort, Replik*؛ بالإسبانية: *réplica*.

1- الإجابة عن خطاب سابق، أو الردّ فوراً على برهان أو اعتراض.

(«Sans dote. Ah! Il n'y a pas de réplique à cela», Molière, *L'Avare*, I, 5),

ردّ موجّه إلى الشخصيّة التي يجسّدها الممثل بناءً على كلامه بطريقة تُظهر تتابع الحوار بشكل طبيعي.

2- بطريقة أكثر دقة وتحديداً، وبحسب معجم **لو روبير**، الردّ الحواري هو النصّ الملفوظ الذي تقوله شخصية ما للإجابة عن سؤال أو خطابِ شخصية أخرى، مما يؤسّس لعلاقة قوية (بين المتحاورين).

3- لا يأخذ الجواب (في المعنى رقم 2) قيمته إلا بالارتباط بالجواب السابق واللاحق. «فالوحدة الأدنى» للمعنى والموقف تتكوّن من الثنائي «أجوبة/ أجوبة مقابلة»، «خطاب/ وخطاب مقابل»، «والفعل مقابلَ ردّة الفعل».

فلا يتابع المشاهد خطّ نص متجانس كأنه مونولوج أو مناجاة، بل يفسّر كل جواب بحسب التغيير في سياق للكلام. وتوفر مجموعة الأجوبة شروحات حول إيقاع المسرحية ونتيجة القوى المتصارعة. ولا تقتصر لعبة الأجوبة على مستوى المقابلة اللفظية بين الشخصيات، بل على مستوى نبرة الصوت أيضاً، وأسلوب الأداء للإيقاع والإخراج، ويعتبر بريخت بأن توزيع الأجوبة يشبه لعبة التنس: تلتقط نبرة الصوت بومضة (أي بسرعة فائقة) ثم تتطوّر، وينتج منها ذبذبات وتموّجات لنبرات تجتاح المشاهد (Theaterarbeit, 1961: 385). والردّ يوحي دائماً بجدلية ناتجة من الأجوبة والأسئلة التي تساعد على تطوّر الفعل، بيد أنه يوجد كتابات لا ترتكز على الجواب ردّاً على سؤال، بل على سلسلة من الأحداث اللفظية، وحده المستمع أو المشاهد يستطيع أن يتواصل معها ويعطيها دلالاتها (تشيخوف، بيكيت، فينافر، شارترو، دراغوتن).

☞ نص وضد النص، حوار، مونولوغ

جهة اليمين/ أسفل.

عرض مسرحي
REPRÉSENTATION THÉÂTRALE

بالإنجليزية: *Theatrical performance*؛ بالألمانية: *Theatervorstellung*؛ بالإسبانية: *Representación teatral*.

1- لعب على الكلمات

لتعريف هذا المصطلح الرئيسي وإبراز بعض ملامحه وأبعاده المختلفة، من الضروري أن نرى من طريق الصور لغات مختلفة تشير إلى الأثر المسرحي وعرضه:

أ- تركز اللغة الفرنسية على إعادة عرض شيء موجود أصلاً (وخصوصاً بشكل نصّ وموضوع تمارين)، وذلك قبل أن تتجسّد على الخشبة. لكن أن «يعاد التمثيل، يعني أيضاً أن يعاد حضوره في لحظة العرض كما كان موجوداً في الأصل في النص أو في التقاليد المسرحية». هذان المعياران تكرار لمعطى أو عنصر سابق وإبداع زمني للحدث المسرحي. هما في الحقيقة أساس كل إخراج.

ب- يستعمل الألماني «فورستللونغ» الصورة الفضائية، «لوضعية» في الأمام ول «وضعية هنا»، حيث التشديد هنا على الجبهية وتقديم وإظهار العمل المسرحي ووضعه في المقدمة وطرحه للنظر بغية إبراز استعراض مشهدي.

ويشتمل الأداء (To Perform) باللغة الإنجليزية، على فكرة الفعل المنجز (Performance) ويدل هذا المصطلح أيضاً على «الخشبة» (المسرح) (مع كل ما سبق من تحضيرات للعرض ومستلزماته) وبالآتي الصالة (مع كل عملية التلقّي القادرة عليها). وتثبت النظرية اللغوية (اللسانية) للأدائيات، وتدعم أيضاً هذا التصوّر للفعل المنجز من

قِبل المتحاور أو المتكلّم فتتحقّق مسرحياً مع أعضاء الفرقة بكاملها، (فنياً واجتماعياً). بالإضافة إلى ذلك، يمكن اللعب ضدّ القواعد التكوينية للنحو في مصطلحَي «الأداء والكفاءة» لتنميق أحد أهداف العرض، أي الانتقال من المنهجية والمهارة النظرية (الكفاءة) إلى التحديث العملي الخاص أو المميّز (Schechner, 1977).

2- وظائف العرض

أ- حاضر العرض

لا يعيد المسرح تمثيل أمر موجود أصلاً ومستقل (النصّ) لتقديمه «مرة ثانية» على خشبة المسرح. فيجب اعتبار العرض على أنَّه حدث فريد، أو بناء لا يستند ولا يشبه إلا نفسه (تماماً كوضع الدال الشعري) وليس له مثيل في عالم الأفكار. فالدراما هي الأساس، ليس في إعادة إنتاجها (كأمر ثانوي) لشيءٍ ما (أولي) إنّما مستقلة تمثّل نفسها بنفسها (Szondi 1956: 16; 1983: 15). لا يوجد عرض إلا في حاضر الممثّل المشترك والمكان المسرحي وعند المشاهد. وهذا ما يميّز بين المسرح وفنون العرض الأخرى والأدب.

ب- النصّ المنتظر

«النصّ الدرامي» هو «مخطوطة» غير مكتملة، تنتظر عرضها على المسرح. لا يتخذ النصّ معناه إلا بهذا العرض، بما أنه بطبيعته «مقسّم» إلى خطابات مسهبة وأدوار عدّة لا يمكن فهمها إلا عند تأديتها من قِبل الممثلين في سياق ومضمون «عملية القول» الذي يكون قد اختاره المخرج. وذلك لا يعني بالضرورة أنه ليس هناك إلا شكل واحد ممكن للعرض انطلاقاً من النص نفسه، بل يجب على النقيض، قلب المعادلة، أي أن تقديم العروض المتخيّلة يضاعف معاني النصّ الذي لا تعود له مركزية الفضاء المسرحي، كما اعتقدنا طويلاً.

ج- إظهار أم نقطة الانطلاق؟

يُعتبر العرض اليوم بمنزلة المعطى الأساسي الذي يجب الانطلاق منه لتحليل عملية الإخراج. هذا المفهوم المسرحي البحت (لم يعد بالتأكيد أدبياً أو حتى درامياً) لم يكن رائجاً إلا منذ تنظيم مهمة الإخراج. لم يظهر العرض الكلاسيكي من قبل إلا كجزء خارجي وثانوي للنصّ؛ ولم يكن ملزماً لمعنى العمل المعروض، لكنه يعطي بعداً فنياً إضافياً للخطاب. خير مثال على ذلك التعريف الهيغلي للمسرح: «ولأن الفن المسرحي يقتصر على التلاوة والمحاكاة والفعل، فإن الخطاب الشعري يبقى العنصر الحاسم والمهيمن [...]. في هذا السياق، يمكن للتنفيذ استخدام جميع الوسائل المسرحية التي تصبح مستقلة عن الخطاب الشعري» (Hegel, 1832: 357). ويبقى النصّ والخشبة (المسرح) هنا مستقلين تماماً. فالمسرح بصفته المكبوتة واللغوي، ومنذ صدور كتاب فن الشعر لأرسطو والمعتبر كأنه الغلاف المادي (أي الحقير) لروح الدراما (أي للنص اللغوي). إن هذه الأفلاطونية الكامنة والمرتبطة بأيديولوجية سيطرة النص والخطاب قد أثرت في تطوّر المسرح الغربي، وإلى حين بلوغه الاكتشافات المسرحية في القرن العشرين التي أحد روّادها وناشريها الشغوفين «آرتو»، والذي قال في هذا الخصوص: «طالما بقي الإخراج، حتى في نظر المخرجين الأكثر حرية، وسيلة عرض وطريقة ثانوية لكشف الآثار الأدبية وإظهارها، أو نوعاً من فاصل استعراضي من دون معنى خاص أو دلالي لن يستحق بمقدار بلوغه للنص أن يتخفّى وراء الأعمال التي يدّعي خدمتها. وهذا سيدوم بدوام الفائدة الكبرى لأثر عرض يكمن في النص، ذلك بقدر دوامه في المسرح بحدّ ذاته، فالنصّ الأدبي يتقدّم على «تقديم المسرحية»، والمسمّاة خطأً «بفن

العرض»، مع كل ما يترتّب على هذه التسمية من انتقاص وثانوية وسرعة زوال ومظاهرية» (Artaud, 1964 b: 160).

د- تمثيل الغياب

لا يجب إطلاقاً، كما هو العرف المتداول، تشبيه العرض اليوم بالشيء المنظور أي ما يعرض للنظر بحسب أرسطو. تقديم عرض، يعني جعل شيء ما، لم يكن موجوداً من قبل، موجوداً في إطار زمني وبشكل مسموع، وأن نبيّن زمن الخطاب لإظهار شيء ما، بالتشديد على البعد الزمني للمسرح. فتقديم عرض مسرحي لا يقتصر على العرض فقط، بل يجعل من الغائب حاضراً، ويقدمه مجدداً إلى ذاكرتنا وآذاننا وحاضرنا، وزماننا (لا أمام أعيننا فقط).

هـ- علاقة العرض بالنص الدرامي

إن وضع العرض مبهم وغامض جداً: هل ينتمي فقط إلى شكل عياني نتيجة عمل إخراجي، أم أنه مؤدّى ومبيّن وموجود أصلاً في النص الدرامي؟ علم السيميولوجيا يطرح هذا السؤال لأن عليه أن يتخذ قرار الانطلاق في هذه التحاليل، سواء من الإخراج أو من النص وما يظهره من إرشادات أو توجيهات زمنية/ مكانية. تكمن المشكلة إذن في معرفة إذا ما كان هناك من رؤية مسرحية، أو نوع من إخراج مسبق ملحوظ في النص. نحن ننفي هذه النظرية ذات العلامة المركزية والتي تعتبر فنّ المسرحة وكأنه ملكية نصية؛ ولكن يجب الاعتراف بأن نظرية الكتابة المسرحية البحتة، أي التي تتضمّن رؤية مسرحية، غالباً ما يدافع عنها المؤلفون والمخرجون الذين «يستشعرون» بشكل حدسي إذا كان النص ملائماً للمسرحة أم لا. فبحسب ديدرو، «لا تستطيع» الكتابة المسرحية أن تخدعك: «أعرف من النظرة الأولى إذا كانت المسرحية الإيمائية مكتوبة من قبل شاعر أم لا، فسياق مسرحيته لن يكون هو نفسه، وسيكون للمشاهد دور مختلف كلياً، فستتوصل إلى فهمها من خلال الحوار؛ فالإيمائية هي بمنزلة اللوحة الموجودة في مخيّلة الشاعر عندما وضع نصه، وكان يريد أن تبدو في كل مرة لوحة تؤدّى على المسرح» (1758: 110-111). وتميل بعض الأبحاث الدراماتورجية إلى التعريف المسبق لإخراج النصّ الوارد بالضرورة في ذهن المؤلف، وهي: أعراف واصطلاحات المسرحية للعصر ومفهوم الزمان والمكان، والتقطيع الدراماتورجي وغيرها (Serpieri, 1977; Gulli-Pugliati, 1976). إن هذه الأبحاث شرعية طالما أنها لا تدّعي فرض شكل قاطع في عملية الإخراج، ~~لا بل تدّعي الإخراج المناسب من خلال قراءة~~ بسيطة للنص. فيفضل دائماً الانطلاق من حالة العرض الملموس التي يتألف منها كل عرض للنظر بكيفية تأثيرها في النص وقراءته. نحن بعيدون كل البعد عن المفهوم الهيغلي للمسرح ولمظهر النص، ونقيض ذلك أنّ الإخراج والعرض يعطيان النص معناه (Pavis, 1986 a, 1996).

بصري ونصّي، فن العرض، نص وخشبة، إتنوسينولوجيا.

Williams, 1968; Pavis, 1983 b; *Littérature*, no. 57, 1985.

إعادة (عرض مسرحية)
REPISE

بالإنجليزية: *Revival*؛ بالألمانية: *Wiederaufnahme*؛ بالإسبانية: *reposición*.

إن إعادة عرض مسرحي يعني إعادة تأديته بعد انقطاع طويل (يتراوح من عدة أسابيع إلى عدة سنوات) نوعاً ما في شكل آخر. لكنّه غالباً ما يكون الأقرب إلى العرض الأول.

1- تعتبر إعادة تجسيد الإخراج دقيقة

جداً، لأن الأخير سيكون حتماً متفاوتاً وفي غير موضعه، بالنسبة إلى النسخة الأولى على الأقل؛ إلا أن الجمهور وتوقعاته تكون قد اختلفت. إنها أحد الأسباب التي تدفع المخرج إلى خيار تقديم نسخة مختلفة كلياً لإظهار أن كل تأدية هي نسبية وموقّتة وعابرة. وفي غالب الأحيان، تقع الإعادة في منتصف الطريق بين النسخة الأصلية القديمة التي تريد أن تبقى قدر الإمكان وفيّة لها وبين النسخة الجديدة التي تبتعد عن النموذج السابق. إنها حالة النسخة الثالثة من المسرحية، التي أخرجها «شيرو» مع شركاء آخرين (1996): تبقى حالة الخطاب نفسها، وتتكلّم الشخصيات بالنيات نفسها ولكن علاقتها مع النص وقراءة المخرج شيرو تغيّرت، وبالآتي ظهرت صيغة مختلفة لمسرحية كولتيس.

2- تطرح إعادة تجسيد دور ما من قِبل ممثّل جديد، مشاكل للإخراج، أي أنه لا يمكن تغيير ممثّل كما نغيّر قطعة ما في محرّك، فهذا يغيّر توازن التأديات وردّات فعل الشركاء، وبالآتي مجمل العرض المسرحي، وكل إعادة عرض هي تقريباً عملية إخراج جديدة.

إعادة إنتاج
REPRODUCTION

بالإنجليزية: *Reproduction*؛ بالألمانية: *Abbildung*؛ بالإسبانية: *repro-ducción*.

مصطلح بريختي للدلالة على الصور الناتجة من المسرح لوصف الواقع خارج هذا المسرح الذي «يتمثّل بتطوير إعادة الإنتاج للأحداث الحيّة المنقولة أو المبتكرة والتي تحدث بين البشر، وذلك بهدف الترفيه» (Brecht, 1963: 11). إن إعادة الإنتاج هي عبارة عن تقليد تغيير العالم من طريق المسرح وتؤسّس لنظريّة «الواقعية» ولكنها ليست محررة كلياً من الفنّ كانعكاس مُتمثّل بالواقع (57 :1963). أما بالنسبة إلى بريخت فيجب أن تكون إعادة الإنتاج ذات «تماسف» أي أن «تسمح بالتعرّف إلى الموضوع المعاد إنتاجه»، ويعتَبر دور المشاهد في عمليّة إعادة الإنتاج هذه مهمة أساسية بحيث إن إعادة الإنتاج المسرحيّ لا تكتمل إلا بعد إعادة خلقها بحسب جمالية بريخت، وبصورة عامة في كل ممارسة تطبيقيّة في المسرح.

حقيقة ممثلة، حقيقة مسرحية، تلقٍّ، رمز.

دافع درامي
RESSORT DRAMATIQUE

بالإنجليزية: *Main Spring of the Action , Dramatic Potential*؛ بالألمانية: *Handlungspotential*؛ بالإسبانية: *recurso dramático*.

1- الدافع الدرامي هو الدّالة التي تدير الفعل بطريقة فعّالة وغالباً بطريقة غامضة، وتنظم معنى المسرحية وتعطي أو تسلم مفتاح الدوافع وحبكة الرواية. تنحصر هذه الدوافع في حوافز الشخصيات وسياق الحكاية وترقب الأحداث ومجمل المسلكيات المسرحية التي تسهم في خلق جوٍّ مسرحي ودرامي قادر على أسر المشاهد: «يكمن السرّ في الإعجاب والتأثير: ابتكار دوافع تستطيع التأثير والتعلّق بها» (بوالو). إن استعمال الدوافع، وإن كان مسموحاً ومستحسناً من قبل الدراماتورجيا الكلاسيكية، يزيد دائماً من ذوق التأثيرات والحوافز السهلة والحوافز المخفية للسلوك. يقول مارمونتيل بهذا الصدد: «يهدّد النظام الحديث للتراجيديا دوافع قلب الإنسان جميعها».

2- الحيلة، أو الصورة المفضّلة والغالبة

للدافع هي في الواقع مصطلح ساخر وانتقاصي للدلالة على ما يصل و«يمسك» المشاهد أو «شخصيات المسرحية»، ما يسمح لمبدعها بالتلاعب بها أو تحريكها مثل الدمى المتحرّكة بحسب الحاجات النزوية لحبكة الرواية. وعندما تكون هذه العوامل الهيكلية والعوامل الدرامية أوتوماتيكية ومرئية تكون المسرحية متقنة «ومبنية بعناية». غير أن المؤلف المسرحيّ ليس سوى فاعل «رجل الحيلة»، (بحسب اللقب السحري الذي أعطاه)، إذ إن براعته الفنية أصبحت تقنية آليّة ومتكررة.

تغيير مفاجئ

RETOURNEMENT

بالإنجليزية: *Turning point*؛ بالألمانية: *Wendepunkt Umschlag*؛ بالإسبانية: *Viraje*.

إنّها اللحظة التي تغيّر فيها الوجهة. وعندما يطرأ الحادث المفاجئ يُغيّر مَجرى الأمور و«ينقل الشخصيّة المعنية من البليّة».

علم البلاغة

RHÉTORIQUE

بالإنجليزية: *Rhetoric*؛ بالألمانية: *Rhetorik*؛ بالإسبانية: *Retórica*.

إنه فنّ الكلام المنمّق والإقناع. ولعلم البلاغة دور يؤديه في المسرح، لأن هذا الأخير يشكّل مجموعة الخطابات المعدّة لنقل الرسالة النصية والمسرحيّة إلى المشاهد بأفضل طريقة ممكنة. إن دليل علم البلاغة (الخاصة بالشاعر مثلاً) غالباً ما يقارن فنّ الخطابة بفنّ الممثل. ويطبق مذهب تقديم العرض والفصاحة الجسدية مباشرة في فن الإقناع الخاص بالممثل. (وغالباً ما يعود دليل الحركات بها إلى القرن الثامن عشر). يخضع صوت الخطيب والممثل إلى قواعد الوضوح والتعبير، كذلك الأمر بالنسبة إلى العينين ووجهة الرأس واستعمال اليدين المرمّزتين. يجب على الحركات أن تدعم الكلمات لا الأشياء؛ ولقد تنبّه فنّ الممثل إلى هذه النصائح.

1- علم بلاغة النص الكلاسيكي

يستعمل النصّ الكلاسيكي (القرنين السابع والثامن عشر) بشكل كبير النصوص التي استعارت الكثير من الصور والأسلبة. ونجد فيها ثلاثة أنواع أساسية من علم البلاغة وهي البرهاني، والتداولي، والقضائي:

أ- **البرهاني**: يعرض الوقائع مع وصف الأحداث. فالعرض والسرد وبراهين الخطابات الكلاسيكية تنتمي إلى هذا النوع.

ب- **التداولي**: تسعى الشخصيات أو الجهات المتنازعة إلى إقناع الفريق المقابل والدفاع عن وجهة نظرها ودفع الأحداث لمصلحتها. وبشكلٍ عام، يصوّر علم بلاغة النصّ التداولي الخشّبةَ على أنها «قاعة محكمة حيث تعرض التناقضات أمام جمهور/ حكم، إلى الازدهار أو من الازدهار إلى البليّة».

ج- **القضائي**: يأخذ القرارات النهائية ويوزّع الأدوار بين متهم ومدافع، ويميّز بين القوة المتحركة (عامل الذات) والخصم والحكم (نموذج عواملي).

وتقسّم علوم البلاغة الأخرى نصاً كلاسيكياً مسرحياً إلى:

- العرض المثير للشجون.
- النقاش الجدلي (الدرامي).
- الكارثة المثيرة للشجون (عاطفية، غنائية).

2- علم البلاغة للنص الحديث والمسرح

منذ القرن التاسع عشر، أصبح من الصعوبة استنتاج أنظمة بلاغية عالمية: لم تعد الخطابات تخضع لنموذج وحيد أو لأي مشروع أيديولوجي محدد بوضوح. فلقد اجتازت معيار النصوص السابقة مكوّنة بذلك علم بلاغة جديداً قابلاً للتعديل على الدوام.

تُعيد عمليات الإخراج الحالية (وخاصة الكلاسيكية منها) اكتشاف العرض البلاغي للنص والأداء. فبدلاً من إعطاء الخطاب بعداً نفسياً لجعله محتمل الحدوث، يتمّ التشديد على البعد البنيوي والأدبي للنص وتستخرج منه أساليب العمل: الكلام الإيقاعي المفخّم للقصيدة الإسكندرية الشكل، والتشديد على البناء الأدبي للجملة (عند فيليجيه)، والمسافة الموضوعة اصطناعياً عن قصد بين الدال والمدلول النصي (عند ميغيش)، وتظهير أنظمة فنية، وإظهار التصوّر المسرحي للعلاقات بين الشخصيات. إن هذه الصور التي تعتبر «شكلاً للوظيفة التراجيدية» (Barthes, 1963:10) تبحث عن أسلوب إلقاء مناقض للطبيعة (فيتيز) ولا يهدف أداء الممثل الذي يعطي الانطباع بأنه يتلو النص، ولا يبحث عن الحدوث النفسي المحتمل، إلا لمعرفة رموزه. لذلك، يسعى الممثل إلى استعمال كل ما هو نقيض البلاغة وفن الإقناع للحفاظ، وبكل الوسائل، على التواصل مع المشاهد (مثلاً: أداء من عمق الداخل فينا، ولحظات صمت معبّرة ودلالية وترددات خاطئة في بداية المونولوج، وغيرها...) وهي ضرورية لفهم سير العمل للصور المسرحية الكبيرة. توفر البلاغة نموذج التناقض الاستعارة/ الكناية؛ شعرياً، وكتابةً مسرحية، ومميزاً مسرحيّاً، ونوعاً، وإيماءةً، وحركةً، وإلقاءً (Jakobson, 1963, 1971; Pavis, 1996 a).

☜ شعرية، كتابة مسرحية، حيز مسرحي، نوع، حركة، إلقاء مفخّم.

📖 Fontanier, 1827; Lausberg, 1960; Jakobson, 1963; Kibedi-Varga, 1970; de Man, 1971; Fumaroli, 1972; Bergez, 1994.

ستارة المسرح

RIDEAU

بالإنجليزية: *Curtain*؛ بالألمانية: *Vorhang*؛ بالإسبانية: *Cortina*.

1- إن وظيفة الستارة، بعيداً من أشكال واختلافات المسرح التي ليست في صلب اهتمامنا، ولا يمكن مناقشتها هنا، غنية جداً بشتّى الاختبارات الموجهة للاختصاصي أو لعالِم المسرح. لقد استعملت الستارة للمرة الأولى بطريقة منهجية في المسرح الروماني، ثم أهملت في العصور الوسطى وفي العصر الإليزابيثي. غير أنّه أصبح في مسرح عصر النهضة والحقبة الكلاسيكية العلامة الفارقة الضرورية للتمسرح. وكان يجب انتظار القرن الثامن عشر لنلحظ سدْل الستارة خلال العرض عند نهاية كل فصل من فصول المسرحية. أما اليوم فقد أصبحت الستارة وسِمة استشهادية وساخرة للمسرحة، فهي تشغل أحياناً وسط الخشبة (فيتيز، ميغيش، ليوبيموف، ليفشين).

2- تهدف ستارة المسرح أولاً إلى حجب الديكور أو الخشبة، وإن للحظات، لتسهيل تحريك اللوازم المسرحية وحركة وانشغالهم المسؤولين عن الأجهزة الآلية والتقنيّة، وخصوصاً في المسرح الذي يعتمد على الخيال، حيث لا يجب أن تظهر للجمهور الأحداث التي تجري في الكواليس.

3- الستارة هي بمنزلة الدال المادي للفصل بين المسرح والصالة، والحاجز الفاصل بين المَشاهِد والمُشاهِد، والحدود

الفاصلة لكل ما يمكن ترميزه بالإشارات والدلالات؛ أي ما يمكن أن يصبح (سيميائياً) وما لا يمكنه أن يكون (الجمهور). وكما الجفن بالنسبة إلى العين، تحمي الستارة المسرح من النظر، وهي تدخل عند رفعها عن العالم المحجوب الذي يتألف في آنٍ واحد **مما هو مرئي مادياً على المسرح وما يمكننا أن** نتخيّله في الكواليس، لتدخل «عين الروح»، كما يقول هاملت، وبالآتي على خشبة أخرى (خشبة الاستيهام). وهكذا، فكل ستارة تنفتح **على ستارة أخرى تكون بدورها غير معترف بها، وغير قابلة للانفتاح كونها غير مرئية، وإلا** اعتبرت كحدٍّ فاصل للكواليس وحدوداً لما هو خارج المسرح، أي بمنزلة خشبة أخرى.

4- الستارة تعني بحضورها الغياب بعينه، أي الغياب الذي يحوط كل رغبة وكل عرض (مسرحي أو غيره). على غرار بكرة الخيطان بالنسبة إلى الطفل، الذي يصفه فرويد، والذي يخفيها ثم يظهرها لاستحضار والدته قبل أن يعيد إخفاءها من جديد. فالستارة تستحضر المسرح ثم تخفيه أو تعزله وتثير فضول الانكشاف والرغبة حولها. من هنا الاستمتاع برؤية الستارة وهي تُرفع، ثم تُسدل بتثاقل، مؤكّدة ومحددة مفاصل العرض بترسيم حدوده، آخذة بين «شطريْ السندويش»، عالم المسرح. في هذا السياق، يؤكد بعض المنظّرين، المبالغين من دون شك، أن العروض المسرحية التي تقدم ليست إلا لتسويغ حركات الستارة؛ فهم ينامون خلال العرض ويستمتعون عند رفع الستارة قبل بدايته، ثمَّ ينامون ثانية عند إسدالها في نهاية المسرحية (G. Lascaut, *Journal du Théâtre national de Chaillot*, no. 9, décembre 1982). إن الاستمتاع بهذا الأمر أكثر شيوعاً وانتشاراً مما نعتقد، ولكنه لا يخلو من بعض المخاطر كقطع الحالة الاستيهامية بطريقة مفاجئة، وقطع كل ما يحدث وتجاوزه. سخِر بريخت وهاجم بنِيّة مبيّتة هذا «التقليد الثقيل للستارة المخملية والتي تقضي على المشهد وتشطر المسرحية مثل شفرة المقصلة، وهو يعرض أبعاد هذه الأداة الخطيرة» (1979: 99).

5- هناك الكثير من أشكال الأدوات القاطعة أقل وقعاً وقطعاً من الستارة نفسها، كاستعمال ثنائية الظلمة/ النور أو الفواصل الموسيقية بين المشاهد أو التعاقب بين الصمت والكلام. باختصار، كل نظام ثنائي دلالي يعارض الحضور والغياب. **ففي المسرح، يمكن للستارة أن تخفي ستارة أخرى.**

☞ إطار، حيّز.

شعائر وطقوس (المسرح و-)
RITUEL (THÉÂTRE-ET)

بالإنجليزية: *Ritual (Theatre and...)*؛ بالألمانية: *Ritual (Theater und...)*؛ بالإسبانية: *Ritual (teatro y ...)*.

1- جذور الطقوسية - منشأ الشعائر

منذ نشأة المسرح، كانت مجموعات من البشر تنظّم طقوساً دينية ذات خلفية زراعية أو إخصابية، مبتكرين سيناريوهات يموت خلالها إله، بهدف العيش بشكلٍ أفضل، أو يعدم سجين ما، أو تجرى تظاهرةً، أو طقوس عربدة على شكل كرنفال. وعند اليونانيين نشأت التراجيديا من خلال إقامة الشعائر الديونيزية ومن الديسيرامفوس*. فجميع هذه الطقوس تحتوي على عناصر سابقة للمسرحة: ملابس المحتفلين والضحايا البشرية أو الحيوانية، وحمل أشياء رمزية كالفأس والسيف اللذين استعملا في عمليات القتل، ثم بعد ذلك «محاكمة» من كانوا يعتبرون كأعداء و«إقصاؤهم»، أي التطرّق إلى رمزية الحيّز المقَدّس والزمان الكوني والخرافي

المغاير للزمان والفضاء الخاصين بالمؤمنين.

والفصل في الأدوار بين الممثّلين والمشاهدين، ووضع حكاية أسطورية، واختيار مكان خاص لهذه اللقاءات، كل ذلك كان ينظّم بشكل رسمي ويتحول شيئاً فشيئاً إلى حدث مسرحي، فيأتي الجمهور بعد ذلك ليشاهد، فيحصل التفاعل عن بعد من خلال أسطورة مألوفة بالنسبة إليه، ومن خلال ممثلين يخفون وجوههم وراء الأقنعة التي يمثلون.

إن هذه الطقوس التي ما زلنا نجدها اليوم، وإن كان ذلك في أشكال متقاربة بطريقة غريبة في بعض مناطق أفريقيا وأوستراليا وأميركا الجنوبية، ومسرح الأساطير المجسّدة والمروية بواسطة المحتفلين، وبفضل تطوّر غير قابل للتغيير، أي طقوس الدخول والاستهلال لتحضير الأضحية وطقوس الانصراف مع ضمان عودة الجميع إلى حياتهم اليومية. تكمن وسائل التعبير في الرقص والإيماءات والحركات الكثيرة الترميز والغناء، فالكلام. ومن خلال هذه الطريقة بحسب نيتشه، نشأت التراجيديا في اليونان: «من خلال الروح الموسيقية» (*La naissance de la tragédie à partir de l'esprit de la musique*) (عنوان كتابه الصادر سنة 1871).

2- طقسيّة الإخراج/ شعائرية الإخراج

أبعد من قصة الإشكالية الدائمة حول موضوع نسب الفن إلى الطقوسية، يجب ملاحظة أن الطقوسية تفرض على الممثلين الكلام والحركات والتمايلات الجسدية حيث يشكل التنظيم الجيد للجمل ضمانة عرضٍ ناجح. في هذا السياق، يعتبر كل عمل جماعي منفّذ عملاً طقوسياً بالمعنى الذي يقصده ميشال فوكو حول إنتاج و«ترتيب الخطاب»، حيث يقول إن «الطقوسيّة تحدّد الخصائص التي يجب أن تتوافر لدى الأشخاص المتكلمين الذين يجب أن يحتلوا، في لعبة الحوار والتساؤلات والتلاوة، هذا الموقع وأن يصوغوا «هذا النوع» من النصوص الملفوظة، كما ويحدّدوا الحركات والسلوكيات والظروف ومجمل الإشارات (الدلالات) التي عليها مرافقة الخطاب، ويثبت في النهاية الفعالية المفترضة أو المفروضة في الخطاب وتأثيرها في من تتوجه إليهم» (41 :1971).

3- بقاء الطقوسية في المسرح

لدى المسرح اليوم حنين قوي ودائم لهذه الجذور الطقسية. أما الآن، وقد توقفت الحضارة الغربية عن الاعتقاد بأنها الأفضل، والأعلى شأناً وفتحت آفاقها أمام الثقافات غير الأوروبية حيث لا تزال تؤدي الطقوس دوراً مهماً في الحياة الاجتماعية. في هذا السياق، يعزو أنطونين آرتو هذه العودة إلى ينابيع الحدث المسرحي من خلال نبذ المسرح البرجوازي الذي يعتمد على الفعل والتكرار الميكانيكي الرتيب والربح المادي، ويعود ليرتبط بتنظيم غير قابل للتغيير في ما خصّ الطقوس والاحتفالية، فهو ما برح يركّز ويعبّر - مثل الطبيب الساحر - عن توق كبير للمسرح المنشغل بالبحث عن جذوره ونشأته وأصوله: «الحنين السري، الطموح الأقصى للمسرح هو في شكل من الأشكال يعيد إيجاد الطقس الذي بزغ عند الوثنين وعند المسيحيين أيضاً» (Mann, 1908: 144).

لذا تجد الطقوس طريقها في العرض المقدّس إلى حدث فريد، أي إلى فعل غير مقلّد، أو مسرح غير مرئي أو عفوي وخصوصاً عند حصول عملية تعرية إضافية للممثل (بحسب غروتوفسكي وبروك) أمام مشاهد يضع مشاغله ومشاعر روحه أمام نظر الجميع، مع الاعتراف بالأمل في الخلاص الجماعي. ويتحوّل الكثير من عمليات الإخراج إلى نوع من «القدّاس المسرحي»: أي طقس التضحية المقدّم من قِبل الممثّل، والانتقال إلى حالة

وعي عليا، والخضوع إلى لازمة التكرار والتسلسلية، وهوس الجمود أو «الأداء» الأحادي، والرغبة في جعل غير المرئي مرئياً، والإيمان بحدوث تغيير سياسي عند بلوغ الموت الطقسي للشخص، والهوس بإشراك الجمهور في الاحتفال المسرحي. ومهما تكن مظاهره، فهناك دائماً هذه الرغبة في العودة إلى الأصول، ليعود إلى «مسرح الينابيع» الخاص به والذي يُعتبر المرحلة الأهم في البحث، والصورة الرمزية له.

وإلى جانب هذه الأشكال البارزة من الطقسية، نلحظ في جميع العروض المسرحية وفي كل العصور، آثاراً طقسية، أحياناً باعثة على السخرية، ويتعذر استئصالها. على سبيل المثال، الضربات الثلاث التي من دونها لا يمكن للعرض أن يبدأ، ثمَّ الستارة الحمراء وصفّ من الأضواء في مقدمة الخشبة، وتحية الجمهور، هذا غير التذكير بالمواضيع الرئيسية التي يجب أن تتوافّر في أي من الأنواع التي ننتظرها بشوق، منها: تعنيف الخائن، وسقوط الأبرياء، والخلاص من طريق شخص مرسل من العناية الإلهية، وغير ذلك...

إنَّ كل ذلك يشير إلى أن المسرح الذي تخلّص بالكاد من الطقوسية والاحتفالية يتوق بشدة للعودة إليها، كما لو أنها طابع ملزم لهذا «المسرح المقدّس» ومن هذا الـ «هولي ثياتر» الذي يتحدّث عنه بروك، كان الأمل الوحيد في البقاء، وفي التواصل مع الفنون الجماهيرية المصنعة في قلب العشيرة الإلكترونية.

☞ أنثروبولوجيا مسرحية، مسرحة، مسرح جماهيري، مسرح الإشراك، الدراما الإثنية، الإثنية المسرحية.

📖 Artaud, 1964*b*; Girard, 1974; Borie, 1981, 1989; Innes, 1981; Turner, 1982; Schechner, 1985; Slawinska, 1985; Richards, 1995.

دور
RÔLE

من اللاتينية: *Rotula*, petite roue؛ بالإنجليزية: *Role*؛ بالألمانية: *Rolle*؛ بالإسبانية: *Papel*.

1– دور الممثل

كان دور الممثل عند الإغريق والرومانيين، لغة من الأسطواني، تلتف عليه ورقة مُشمّعة تحتوي على النصّ الذي سيُتلى مع تعليمات تأديته.

يدل الدور، بالمعنى المجازي، على النص والأداء المتلازمين والخاصّين بالممثل الواحد. ويقوم المخرج بشكلٍ عام بمهمة توزيع الأدوار بحسب خصائص كل ممثل وإمكاناته. ويتحوّل الدور بعدها إلى شخصية مسرحية بحدّ ذاتها: الشرير أو الخائن... إلخ الذي يبنيه الممثل؛ وعندما لا يناسب الدور مطلقاً وظيفته، نتكلّم عن بناء دور مركب. نجد في كل مسرحية ما يمكن تسميته بالأدوار الأساسية والأدوار الثانوية. إن علاقة الدور هي أحياناً تقليدية وتطابقية («تجسيد» الشخصيّة من قِبل الممثل)، وأحياناً تكون مختلفة وتبعيديّة. وقد يكون شعار الممثّل البريختي تجاه جمهوره «انخراطاً من دون مخادعة» رافضاً بذلك الخرافة التي تقول بتقمّص الممثل للشخصية، أي الممثل المسكون، مع إعطائه دور العارف الناقد للمشاهد الذي يراقب بشكل دقيق بناء الأحداث والشخصيات.

إن الصورة القديمة للدور المسرحي هي قطعة يجب بسطها كشذرات جلدٍ موجود قبل تأدية الدور وبعده بحيث إنَّه يمكن للممثل التخلص منه أو الانفصال عنه. يفرض الدور نفسه من جديد في فهمنا الحديث الذي يزيل الوهم وينمّي المفهوم الحيوي للتقمّص

المسرحي. لكن هذا الأمر لا يسير بهذا الشكل منذ فترة وجيزة مضت. عندها كان **الممثل يكتفي بحياته المهنية بعدد محدّد من** الأدوار. ويبحث طوال حياته عن الدور الذي يراود طموحه ويناسبه بأفضل طريقة، ويعمّق، كما هي «أقنعة» الكوميديا دل آرتي، نماذج **الإيمائية والمزاح الماجن فيتخيل أحياناً أنه** ينسج دوره من حياته الخاصة. بهذه الطريقة استنبط الممثل الرومنسي كين (Kean) دوره.

يستمرّ الممثل بعيش علاقة الدور **كوسيلة ضغط: فإما أن يسعى إلى تقليد الدور والتقرّب منه مثلما نرتدي ملابس غريبة نسعى** كي تكون ملائمة لأجسادنا قدر المستطاع، **وإمّا أن يسعى إلى ابتداع دور على مقياسه وتشذيبه وفقاً لشخصيته وجسمه وخياله.** ويشغل «قياس» الدور، أي كتابته وفهم أبعاده وتفكيك رموزه من دون توقّف، ولكنَّ الممثل يطرح على نفسه سؤالاً آخر يحدّد جميع التزاماته ودوافعه المتبدّلة، سؤالاً حول دوره في المجتمع والدور، المتحّول أو المتمثّل، الذي تلعبه الحركة المسرحية في العالم والذي يتطوّر فيه.

2- الدور كنموذج لشخصيّة مسرحية

بصفته نموذجاً لشخصية محدّدة، يرتبط الدور بحالة أو بسلوك عام. فهو لا يتمتع بأية خصائص فردية معزولة، ولكنه يجمع خاصيات تقليدية ونموذجية عدة للسلوك، أو طبقة اجتماعية (دور الخائن أو الشرير). ففي هذا المعنى استعمل غريماس المصطلح التقني، «دور» في إطار المستويات الثلاثة من مظاهر الشخصية (عامل فاعل وممثّل فاعل ودور). يقع الدور في المستوى الفاصل بين العامل، أي القوة العامة العاملة، (غير المشخصنة للفعل والممثل الفاعل)، أي قوى مسيطرة على شكل إنسان. إنه «**كيان** متمثل إحيائي، ولكنه مجهول واجتماعي»، إنه مكان تمرير دلالات عواملية تجريدية إلى الشخصية والممثل الذي وضعه الإخراج على الخشبة بإرشاداته المادية وهو يتحرّك وكأنه خريطة بحث الشخصية النهائية (الحركة) (Greimas, 1970: 256).

3- النظريّة النفسية للأدوار

يقارن غوفمان (Goffman) (1959) السلوك الإنساني بالإخراج، ويحدّد النص الاجتماعي بواسطة العلاقات ما بين الاشخاص. بعد ذلك **يندفع المخرج من خلال السلطة القرابية أو الاجتماعية. والجمهور من ناحيته يراقب سلوك** اللاعب.

إن هذه النظريّة المجازية للتفاعل **الاجتماعي كلعب درامي (jeu dramatique)** تضيء في المقابل مفهوم الدور المسرحي أي أن بناءه الذي يقوم به الممثلين يجري من خلال الممثلين مجتمعين وفي إطار بعض القوانين الخاصة بالعالم الدرامي المعطى. إن بناء الدور لا ينتهي أبداً، وهو نتيجة قراءة النص ومنتج هذه القراءة (lecture).

Huizinga, 1938; Stanislavski, 1963, 🕮 1966; Moreno, 1965.

انقطاع – (قطيعة – انشقاق)
RUPTURE

🗗 بالإنجليزية: *Rupture, Discontinuity*؛ بالألمانية: *Bruch*؛ بالإسبانية: *ruptura*.

1- انقطاع الخيال (الوهم) المسرحي

يحدث الانقطاع عندما يتعارض أحد عناصر اللعبة لإنكار التماسك المنطقي للعرض وللخيال الممثل. الخيال في المسرح سريع وفعّال، بقدر ما هو هشّ، فتخاطر مجموعة المتكلمين في كل حين، للخروج من إطار التمثيل الخيالي، فيقوم الممثل بعملية الإنقطاع. وفي الأدب، يمكن أيضاً إيجاد

انقطاعات في النّبرة، ولكنها تبدو مدمجة بالخيال؛ بينما في المسرح تحصل عمليات الانقطاع من الخارج ويجلبها الممثلون معهم، فيبدون مع عمليات انقطاع اللعب غريبين عن العالم الخيالي.

2- انقطاع الأداء

يحدثُ عندما يتوقّف الممثل فجأة عن قول نصه (أو يخطئ فيه)، أن يحتقر أداءه أو يؤديه متعمداً بشكلٍ خاطئ، أو أكثر من ذلك، حين يبدّل اللهجة، ويخلط طبقات الصوت ونبراته ويكسر وحدة شخصيته المسرحية.

3- وظيفة الانقطاع

هي تحديداً وسيلة لعمليّة «التماسف. فالانقطاع هو علامة جمالية للمقطوع والمجزأ. إنه يدعو المشاهد «لإعادة إلصاق الأجزاء ببعضها»، والتدخّل من أجل إعطاء معنى أيديولوجي للنسق الجمالي.

ولكن، يجب على الإخراج الحديث ألّا ينسى أن الانقطاع هو مفهومٌ جدلي وليس فعالا إلا عندما يكون هناك: إما تماسك أو وحدة تامة. تولّد عمليات الانقطاع الكثيرة أو عمليات الانقطاع من دون دوافع، أسلوباً جديداً للأداء، وتماسكاً جديداً، هو، إذا صحّ التعبير، تماسك غير مترابط، فيفقد العرض إمكانية قراءته.

☞ دراماتيكي وملحمي، استشهاد أو تمثّل، لصق، مونتاج، الإيقاع.

📖 Benjamin, 1969; Adorno, 1974; Voltz, 1974.

الإيقاع

RYTHME

🔄 بالإنجليزية: *Rhythm*؛ بالألمانية: *rhythmus*؛ بالإسبانية: *Ritmo*.

يدرك كل ممثل ومخرج من طريق الحدس، أهمية الإيقاع في العمل الصوتي والحركي كما في سياق العرض. هذا المفهوم الخاص بالإيقاع ليس أداة سيميائية مبتكرة حديثاً لقراءة النص الدرامي أو لوصف العرض المسرحي. إنه أمر بنائي تكويني من صناعة العرض بحد ذاته.

غير أن العلاقة التضمينية النظرية للإيقاع تعتبر أساسية عندما تصبح عاملاً مقرّراً وحاسماً لوضع الحكاية وسير الأحداث والإشارات المسرحية. فإنتاج المعنى كما الحال في الممارسة التطبيقية المسرحية المعاصرة. وتأتي الأبحاث النظرية والتطبيقية حول الإيقاع في وقت الانقطاع المعرفي. فبعد اجتياح وهيمنة المرئي، ودور المكان، والإشارة المسرحية داخل الإخراج، الذي يتبيّن لنا بأنه إظهار عيانيّ للمعنى، نلجأ في النظريات كما في ممارسة التطبيق إلى البحث عن نمطٍ استبداليّ للعرض المسرحي، وتحديداً للسمعي منه، والزمني، وللتتابع الدال، وباختصار للبناء الإيقاعي.

1- النظريات التقليدية للإيقاع

أ- في غالب الأحيان، تمتدّ نظرية الزخرفة الإيقاعية للنص الشعري إلى المسرح. ويصبح الإيقاع زخرفة عروضية وسطحية للنص أو إيقاعاً ملصقاً بالبنية المعنوية - الدلالية التي تعتبر أساسية وثابتة. إنَّه وسيلة لحنية وتعبيرية لقول النصّ وسرد الحكاية. وفي نقده للإيقاع، يميّز هنري ميشونيك (Henri Meschonnic) (*Critique du rythme*, 1982) ثلاث فئات من الإيقاع الألسني: اللغوي (الخاص بكل لغة)، والبلاغة والبيان والشعري (يعتمد على التقاليد الثقافية)، والشعرية (المرتبطة بالكتابة الشخصيّة). كما يبيّن الخطرين اللذين يلقيان بثقلهما على الإيقاع: فإمّا أن يتجزأ مثل أي جسم أو شكل إلى جانب المعنى، وهو المشهور بإعادة فعل ما قاله بمعنى الإطناب

والإسهاب والتعبير، وإما أن يفهم عبر معانٍ وتعابير نفسية، قد تفوق الوصف، فيخفيها حتى امتصاصها وامتزاجها في المعنى أو الانفعال» (1982*a*: 55). وفي المسرح، كما في الشعر، لا يُعتبر الإيقاع بمنزلة زخرفة خارجية تُضاف إلى المعنى، أو التعبير عن النص، بل يشكّل معنى النص كما سبق ميشونيك أن لاحظ في كتابه: «Cantiques spirituels (*Variétés*)» حين قال: «من الواجب والكافي أن يكون هناك نوع من الشعر (الأكيد)، يجبر الترتيب البسيط للكلمات التي نقرأها كما نحكيها، تغيير نبرة صوتنا، حتى الداخلي، وأن يخرج من نبرة الخطاب العادي ويضعه في عالم آخر، وفي زمن آخر. إن هذا التناقض البسيط بين الزخم والفعل الإيقاعي يحدث تحويلات أساسية مهمة في كل قيم النص الذي يفرض علينا».

ب- تكتفي نظريّة نظم الشعر في غالب الأحيان بتدقيق الشق التقني والمعياري للبيت الشعري وملاءَمته مع القوانين الموضوعة، وتميل إلى موسيقية البيت الشعري الخاص بالشاعر أو إلى سرعة الحوار في الملهاة. ولا يتبين الإيقاع إلا بالملاءمة مع الترسيمة التي لا اعتراض فيها على معنى العرض وأحداثه. ويعود لـ ميشونيك الفضل في النقد الجذري للإيقاع الذي وجد لفترة طويلة في «أوزان العروض»، محدداً، وخصوصاً في فرنسا، النثر وغياب الإيقاع والنثر والخطاب العادي بأنَّها النظرية التقليدية للإيقاع كتبديل لحظات الأداء القوي ولحظات الأداء الضعيف، المسجونة في أوزان العروض الخارجة على المعنى تحت عناوين ثانوية تعتبر شكلية (Meschon-nic, 1982 *b*: 3).

ج- تقرّبنا نظرية بريخت كثيراً، (من الحركة، والموسيقى الحركية، ومن الشعر المقفّى بالإيقاعات غير المنتظمة ومن الأبحاث المعاصرة). فهي تسعى لكي تكون مصادرة للعلاقات الاجتماعية، في الحركة الفردية، أكثر من أن تكون وسيلة لإظهار تأثير حركة ما، وبوقع نمطي في إنتاج معاني الكلام والأفعال الملفوظة. وتمهّد هذه النظرية الطريق أمام الأفكار الحالية حول الإيقاع والتي تحاول ربط الإنتاج/ الإدراك للإيقاع، بمعنى النص المؤدى وطريقة تنفيذه.

2- الإيقاع والمعنى

أ- انبثاق المعنى

ما هو معنى الإيقاع وأين يسمع صداه ويُرى؟ تساءل ميشونيك في كتابه *Critique du rythme* (1982)، ثم بيّن أن إيقاع النص الشعري ليس أهم من المعنى التركيبي - الدلالي أو أرفع منه، لكنه أحد عوامله المكونة. إنَّه الإيقاع الذي يحيي أقسام الخطاب، ويرتب مجموعات الحوار، ويمثل الصراعات وتوزيع لحظات الأداء القوية كما الضعيفة منها للنص، وتسريع التبادل أو إبطاءه. هذا كله يمثّل عمليّة دراماتورجية يفرضها الإيقاع على كامل العرض، وإن عملية «البحث وإيجاد الإيقاع» للنص المراد تأديته هي دائماً عملية «بحث عن المعنى» (Klein, 1984).

ب- إيقاع التقطيعة

لفهم الإيقاع يجب بناء هيكلية النص وإعادة تفكيكه، وخصوصاً التشديد على العوامل والعناصر النحوية، وبالآتي التقطيع وإضفاء عوامل أخرى. ويتعلّق التقطيع النحوي للجملة وإزالة الالتباس الدلالي الذي قد يترتب عليه، بالإلقاء والإيقاع الداخلي للجملة وإدراكها. فلا يمكننا أن نؤكد أن هذا النص له معنى أولي تعييني ثابت وواضح، بما أن أي كلام مغاير يحوله فوراً عن «المسار الصحيح».

ج - الإيقاع والدعم المرئي والإيمائي - (الحركي)

يمكن فهم الإيقاع ابتداءً من قراءة النص من قِبَل الممثل وطريقة إلقائه أيضاً عندما يأتي قسم من الخطاب في خلفية الأداء المسرحي بطريقة يتغيّر فيها أو ينزاح المعنى الحرفي للخطاب الشفهي عن طريق الأداء المسرحي.

د- أصل الإيقاع في المسرح

تتجاوز نظريّة الإيقاع إطار الأدب والمسرح؛ فهي تستند في معظم الدراسات إلى القواعد الجسدية، أي إلى إيقاع النبض والإيقاع التنفسي أو العضلي، أو من تأثير الفصول والدورات القمرية، وغيرها... ومن دون الدخول بتعقيدات هذه الإيقاعات، نذكر أنَّ ديناميتها، في غالب الأوقات، متوافرة فقط في «أسلوبين أو وقعين من الأداء: شهيق/ زفير، نمط أداء قويّ «مركز» (أي مع تشديد)، ونمط أداء ضعيف «غير موسوم» (أي مع تشديد). وفي العمل المسرحي، وخصوصاً في الدراماتورجيات الكلاسيكيّة، تبقى الترسيمة الدلالية عينها صالحة، أي في صعود/ نزول الحدث، وربط الحلّ/ وتفكيكه، والشغف/ والتطهّر وغيرها. وغالباً ما تركّز ممارسة المخرجين، أمثال منوشكين، (في ريتشارد الثاني وهنري الرابع) على تنفّس الممثّلين والتناوب بين الوقفات والطلقات الصوتيّة والإيماء، هذه الثنائية في الإيقاعات البيولوجية وفي فرض شكل الإيقاع على النصّ تقوّض التخطيط الرتيب وتتفادى أي مماهاة للنص مع حالة الشخصية النفسية.

أما بالنسبة إلى النصّ المراد قراءته أو قوله، فيجب حسم ما إذا كان الإيقاع معطى «من الداخل» كترسيمة تنغيمية وتركيبية مسجّلة في النص، أو بالعكس، آتياً من الخارج من قِبل من يؤدّي ويتقبّل سلسلة الوقائع (الممثّل والمخرج وفي النهاية المشاهد).

ويبدو الإخراج المعاصر، سواء في مسرح الشمس (منوشكين) أو مع «فيتيز» أو «دل بي»، مبهوراً بالقدرة على الانطلاق من البحث عن الإيقاع لتغيير إدراكنا للنص. وفي «شيكسبيريات» مسرح الشمس يُعتبر العمل على (تقنيات) الصوت (التلاعب بالمخارج الصوتية والنبرات) من طبيعة الحركات المؤسلبة نفسها، والتعامل مع النص ككتلة من الأصوات والأشكال البلاغية. كان «فيتيز» يعطي تعليماته للممثلات (أكثر من الممثلين) بعدم التأدية الصحيحة، أي بتأدية «منحرفة» على أن تكون «بمحاذاة» الدور، وبمَسرحة انبعاثاتهنّ الصوتية. فالبحث عن الصدع والخطأ والثغرات أصبح هوساً جديداً عند المخرجين.

هـ- الإيقاع، رفض المعنى والتعبيرية

لا نتفاجأ بسعي الممثلين أو المخرجين المنشغلين بقراءة النص برفضهم المشاعر والتأثير الذي يعطيه «الجواب» بهدف التواصل عند النظرة الأولى ك لويس جوفيه، لأن القراءة الأولى تكون لإعادة إصلاح شكل النص كما يصفها وبعده، وبنفس الروحية (آرتو)، فالبحث عن الإيقاع يبدأ بإزالة معنى النص، وعدم دراية وتآلف المستمع، وإبراز رؤية ميكانيكية البلاغة الخطابية الدالّة والفطرية. ويمهّد التأخير المماثل في المعنى الطريق أمام قراءات متعددة للنص، ويعرضه لتجارب وفرضيات مختلفة ويأخذ بالاعتبار ظروف الاستقبال والتلقّي (Artaud 1954: 143).

3- الإيقاع في الإخراج

يشمل الإيقاع جميع مستويات العرض

ومواقعه، وبالآتي ليس في السياق الزمني لمدة العرض فقط.

أ- عرض القراءة

يدخل الإيقاع في اللعبة، حتى في قراءة النصوص الأكثر «تبسيطاً وسطحية» وفي نبرتها الأقل «تعبيراً (أي ما يسمّى بالنبرة البيضاء)، وما إن يحدّد المتكلم موقعه في مواجهة المتكلمين العارضين أو المعبر عنهم مباشرة.

ب- تناقضات إيقاعية

في سياق العروض، يمكن إيجاد الإيقاع في التأثيرات الثنائية؛ على سبيل المثال: سكوت، كلام، سرعة، ملء فراغ المعنى، بطء، تشديد، عدم التشديد، إبراز، تفاهة، تصميم، عدم تصميم... ولا يقتصر الإيقاع على قول النص فقط، بل ينطبق على التأثيرات البلاستيكية: يتكلم آبيا في هذا الصدد على سبيل المثال عن «المسافات الإيقاعية» في السينوغرافيات الخاصة به. ويجعل كريغ الإيقاع عنصراً أساسياً لفن المسرح، و«جوهراً للرقص بذاته».

ج- الإيمائية والمسار

إن البحث عن إيمائية (الحركة) (gestus) والترتيب الأساسي للممثّلين على المسرح وتنظيم المجموعات على شكل لوحات أو مجموعات فرعية، كل هذا يعتبر من المؤثرات الإيمائية أو الحركية، ودراسة تقارب للممثلين. فتحدّد عمليات التنقل والتمثيل المادي إيقاع الإخراج. يعتبر الإيقاع تصويراً في اللسانيّة للزمن في الفضاء، وكتابة للجسم ووضعه وتسجيل هذا الأخير في الفضاء المسرحيّ والخيالي.

د- قطع - انقطاع

إن التداول العملي باللجوء إلى الفصل أو القطع، وغير المتواصل، ولتأثير التباعد والتماسف، كلها وسائل شائعة في الفن المعاصر، وهذا ما يعزّز إدراكنا للوضعيات أو التقطيعات في العرض، فيبدو الإيقاع بانقطاعه، أي بتأخير النبرة فيه أكثر ظهوراً وحضوراً، ويبقى شبيهاً بال «سانكوب» موسيقياً.

هـ- الصوت

الصوت أصبح العنصر التكيّفي والمعدّل والأهم على كامل مساحة النص. فإن تنوّع طبقات الصوت وتلوينه، وتكوينه، وقدرته على ربط ما هو شفهي ملفوظ بما هو شفهي وغير ملفوظ، والضمني والصريح يجعلان منه «التعبير الصوتي للتقييم الاجتماعي» (Bakhtine *in* Todorov, 1981: 74).

و- الإيقاع السردي

إن جميع الإيقاعات المختلفة للأنظمة المسرحية للعرض، والتي، كما سنرى لاحقاً، تشكّل في حصيلتها الإخراج، لا نستطيع قراءتها إلّا داخل إطار الحكاية. ويسترجع الإيقاع وظيفة بناء الوقت بالمشاهد أو عبرها، وأجوبة الحوار، وسلسلة من المونولوجات المتتابعة أو من الحوارات الشعرية، أو أجوبتها السريعة أو في بيت شعري مقابل بيت، وكذلك في تغيير المشاهد.

ز- الإيقاع الشامل للإخراج

تنتظم الإيقاعات الخاصة لجميع الأنظمة المشهدية داخل الإطار السردي الذي ينظّم تنامي إيقاع الحكاية، لهذا التيار الكهربائي الموحّد للمواد المختلفة المتعلقة بالعرض، والذي تكلّم عنه ج. هونزل (1940) (إضاءة، حركية، موسيقى وأزياء). فكل نظام مشهدي يتطوّر بحسب إيقاعه الخاص؛ وإدراك اختلافات السرعة ومراحل التحوّل والموصلات، ووضع التراتبية بين بعضها البعض والتي يقوم بها المشاهد، كل هذا هو تحديداً فعل التنظيم (المنطقي والسردي)

للإخراج. ج. هونزل (1940) ويترك عمل ويقربنا هذا المفهوم الكلاسيكي للإيقاع كرابط للحركات، وكلغة إيقاعيّة من الإخراج أو العرض المسرحي. ويسمح الإيقاع، بمعنى إدراك الأجسام الناطقة المتحركة على المسرح في الزمان والمكان، بالتفكير في جدلية المكان والزمان في المسرح.

ويقع الإيقاع ضمن دائرة تأويلية لأن الخيار الإيقاعي للإخراج يؤسس لمعنى خاص بالنص، مثل أي عرض بياني أو كلام ملفوظ يطبع بمعناه الخاص المتكلمين.

ومن أين يأتي الخيار الإيقاعي أو الخيارات الإيقاعيّة في عمليّة الإخراج؟ إنَّه تحديداً البحث عن الدال والإعداد للمعنى، أي المشروع المنجز والمنتج بطريقة أو بأخرى لإحياء نص ومشهد.

ويطرح التحليل المسرحي أو السيميائي أسئلة ضرورية حول معنى النص الدرامي مع محاولة تطبيق ترسيمات إيقاعية عديدة، ناظرين في الوقت نفسه إلى منسوبية النص الدال، محوّرين ومبعدين مركزية النص الدرامي، والادعاء بإعادة إيجاد ترسيمة إيقاعية مذكورة في النص مسبقاً، فيمنع النص من تأسيس سيميولوجيا على وحدات ثابتة و «متخشبة» وهي الأدنى ولمرة واحدة. وفي هذا السياق، يؤسّس الإيقاع ويفكّك الوحدات، ويقرّب بين الأنظمة المسرحية ويحرّفها، ويقوّي ويبعث الطاقة بالعلاقات بين الوحدات المتغيّرة للعرض فيسجّل الزمان بالفضاء والفضاء بالزمان.

ويرتقي الإيقاع، في النظريّة والممارسة التطبيقيّة المعاصرتين إلى صف البنية الإجمالية أو الغرض البياني. من هنا يكمن الخطر الكبير والواسع النطاق ليشمل البنية العامة لعملية القول الخاصة بالإخراج ومن خلاله، ويصبح فئة عامة أو مبهمة بقدر البنية كبيان عيني قوي ونهائي للمعنى، وإرادة من جعل الإيقاع مكان الممارسة الإنتاجية – المتلقية للإخراج وزمانه (Pavis, 1985 e).

📖 Leroi-Gourhan, 1965; Benveniste, 1966; Mukařovsky, 1977: 116-134; *Langue française*, 1982; Vitez, 1982; Ryngaert, 1984; Garcia-Martinez, 1994.

إيقاعي
RYTHMIQUE

بالإنجليزية: *Eurhythmics, eu-rhythmy*؛ بالألمانية: *Eurhythmie*؛ بالإسبانية: eurítmica.

إنه دراسة أو علم الإيقاعات الموسيقية والشعرية. وهو مصطلح استعمله جاك دالكروز (1919). و«يهدف للدلالة على العرض والتعبير الجسدي للقيم الموسيقية بمساعدة أبحاث محددة تميل للجمع بين العناصر الضرورية لهذا التشكّل (1919:160) وتبحث هذه القواعد الانضباطية عن تعبير مشترك للإيقاعات الموسيقية وللحركة التعبيرية التي ترافقها: «إن الموسيقى الرائعة والقوية كمنشطة أو محركة لأسلبة حركة الإنسان، وذلك كانبثاق «موسيقي» تبرز طموحاتنا ونياتنا ورغباتنا» (1919:18)

S

مسرحية قصيرة هزلية من فصل واحد (سكتش)

SAYNÈTE

بالإنجليزية: *Playlet, sketch*؛ بالألمانية: *Sainete*؛ بالإسبانية: *Sainete*.

1- وتعني بالإسبانية القطعة الدقيقة، وهي في الأصل مسرحية قصيرة هزلية وساخرة وتتألف من فصل واحد، عُرفت في المسرح الإسباني الكلاسيكي. وتُستخدم هذه المسرحية الهزلية كـ «فاصل» خلال استراحات المسرحيات الكبرى. وقد ظهرت في نهاية القرن السابع عشر لتحلّ مكان هذا الفاصل الترفيهي لتصبح مسرحية مستقلة بحد ذاتها، وخصوصاً في مؤلفات رامون دو لا كروز (Ramón De La Cruz) (1731-1795) الذي جعل منها مسرحية شعبية لتسلية الجمهور والترفيه عنه؛ وبقيت رائجة لغاية نهاية القرن التاسع عشر، ومن الذين وضعوا مسرحيات من هذا النوع في القرنين السابع عشر والثامن عشر كينونس دو بينافنت (Quiñones De Benavente) (1651-1589) وقد قُدّمت بوسائل متواضعة وبكثير من مواصفات المسرحيات الساخرة والانتقادية، لوحات مستلهمة ونابضة بخصائص مجتمعها، والحياة الشعبية، وأجبرت الكاتب المسرحي على إظهار تأثيراتها وإبراز الخصائص الفكاهية فيها، واقتراح هجاء لاذع في غالب الأحيان لمحيطها. وتفضّل المسرحيات الهزلية الاستعانة بالموسيقى والرقص، وليس لها أي ادّعاء فكري.

2- يستعمل المصطلح القديم اليوم، للدلالة على مطلق مسرحية قصيرة ليس لها أي هدف، ويقوم بتأديتها ممثلون هواة أو هزليون (موقف هزلي مفاجئ - أو سكتش). وتعتبر «السينيت» التي تُعدُّ أقصر من مسرحية ذات فصل واحد مدرسة في التأليف والأسلبة. وهي لا تتضمن المسرح التحريضي فقط بل أيضاً اللوحة المثقفة، وطبعة خاصة (أو مجلّة) من مسرح الشونسونيه (مسرح القوّالين) أو المسرحيّ ذات الطابع الرعائي.

سيناريو

SCÉNARIO

بالإنجليزية: *Scenario, Screen-play*؛ بالألمانية: *Szenarium*؛ بالإسبانية: *Guión*.

هذا المُصطلح الإيطالي الذي يعني «ديكور» يدلّ على ترسيمة، أو مخطّط أولي لمسرحية من الكوميديا دل آرتي ويؤشّر

السيناريو إلى عرض موجز للمسرحية وإرشادات تُشرح فيها الدلائل والأفعال الدرامية وطريقة الأداء، وخصوصاً أداء المزاح الماجن ولا تستعمل الكلمة اليوم إلا في السينما حيث يتضمّن النوع نفسه من الإشارات والدلالات، باستثناء التقنيّة منها، ولكن مع نصّ حوارات الممثلين. وعندما يستعمل المصطلح، وهو أمر نادر نسبياً في المسرح، يكون بشكل عام في المسرحيات التي لا ترتكز إلى نصّ أدبي، بل تفتح المجال أمام الارتجال وخصوصاً الأفعال الخارجة عن قواعد اللسانيات. ويعتبر الإخراج أحياناً النص المراد تأديته كسيناريو عادي يكون موضع ومصدر إلهام وإيحاء، وكمادة نصية لا يُراد إعادة إنتاجها حرفياً، ولكنه بمنزلة حجة ومواد دافعة للإبداع. ومن هنا يأتي سوء الفهم والخلاف في وجهات النظر حول الوضع القانوني للنص وحقوق المخرج.

☞ نص ومشهد، نص درامي.

📖 Hornby, 1977; Taviani, 1994.

خشبة المسرح

SCÈNE

من اليونانية: *Skênê, baraque, tré-teau*؛

بالإنجليزية: *Stage*؛ بالألمانية: *Bühne*؛ بالإسبانية: *escenario*.

1- كانت الخشبة في بداية المسرح اليوناني، المساحة المستطيلة التي كانت تُبنى خلف الأوركسترا، وتؤلف العناصر السينوغرافية الثلاثة: الخشبة والأوركسترا ومقاعد المشاهدين، ضروريات أساسيّة للعرض في المسرح اليوناني. أما الأوركسترا، أي مساحة الأداء، فإنّها تربط خشبة العرض بحيّز الجمهور.

وتمتد الخشبة عمودياً، متضمنة «التيولوجيين» أي مساحة أداء الآلهة والأبطال؛ وأفقياً، مع البروسكيني، يعني واجهة المسرح الخارجية، أي الواجهة الهندسية، وهي سابقة لما كان يسمّى ب «خلفية الديكور الحائطي» والذي أنتج لاحقاً ما يسمّى «فضاء الواجهة المشهدية».

2- وقد عرف مصطلح الخشبة عبر التاريخ، توسعاً دائماً وتطويراً مستمراً في المعنى: الديكور التزييني، ثم حيّز التمثيل ثم مكان الفعل أو الحدث الدرامي، ثم الجزء الزماني في الفعل المسرحي، وأخيراً المعنى المجازي للحدث المفاجئ الاستعراضي. (ابتداع مشهد شرّ لأحد الأشخاص ووصفه بكامل النعوت المشينة).

مشهد للتنفيذ

SCÈNE À FAIRE

بالإنجليزية: *Obligatory Scene*؛ بالألمانية: *Obligatorische Szene*؛ بالإسبانية: *escena obligatoria*.

مشهد يترقّبه الجمهور، ويطالب به، والذي يفرض على المؤلف كتابته. وبحسب و. سارسي، فإنّه «مشهد ينتج حكماً من مصالح أو شغف يحيي ويحرّك الشخصيات الموكل إليها الأداء». إنه المشهد الذي غالباً ما نجده في «المسرحية المبنيّة بعناية» أو في مسرحية البولفار. وبحسب و. آرشر (W. Archer) ثمّة خمس حالات تجعل من المشهد إلزامياً، وهي:

1- أن يكون ضرورياً بفعل ارتباطه وتلازمه بمنطق الموضوع وتكون خصوصاً واجبة البيان.

2- بحسب مقتضيات التأثيرات ذات الطابع والمؤثّرات الدرامية.

3- أن يكون الكاتب قد دفع نفسه فيه بالضرورة.

4- أن يفرض المشهد نفسه لتفسير تعديلٍ في الشخصية أو أي تحوّل في الإرادة.

5- أن يكون ملزماً بحكم القصة أو الأسطورة.

مسرحي
SCÉNIQUE

بالإنجليزية: *Well Staged, Stagey*؛ بالألمانية: *Szenisch, bühnenwirksam, theatralisch*؛ بالإسبانية: *escénico*.

1- علاقة بالخشبة.

2- كل ما يتلاءم أو له علاقة مع التعبير المسرحي، أكان مسرحية أم مقطعاً ذا طابع مشهدي مميّز، يعني استعراضياً ومبهراً، وسهل التنفيذ والأداء.

سينوغرافيا
SCÉNOGRAPHIE

بالإنجليزية: *Scenography, Stagecraft*؛ بالألمانية: *Bühnenbild*؛ بالإسبانية: *escenografia*.

وهو بالنسبة إلى اليونانيين فنّ تزيين المسرح والديكور بالرسم. ففي عصر النهضة كانت السينوغرافيا تقنية تتمثّل في رسم المنظور وفي تلوين ستارة المسرح الخلفية. أما في المعنى الحديث، فتعدّ السينوغرافيا علماً وفناً لتنظيم الخشبة والفضاء المسرحي. وتعني أيضاً، مجازياً أو كناية الديكور بحدّ ذاته، ونتاج عمل مصمّم المسرح المشهدي. أما اليوم، فيحلّ هذا المصطلح أكثر فأكثر مكان الديكور ليتجاوز إنكار التزيين والتغليف الذي لا يزال يرتبط بالمفهوم القديم للمسرح كديكور. وتعبّر السينوغرافيا عن رغبتها في أن تكون كتابة في الحيّز الثلاثيّ الأبعاد (ويجب أن نضيف إليها البعد الزمني) لا فناً تصويرياً للستارة المرسومة، كما اكتفى المسرح بأن يبقى كذلك طويلاً، لغاية بلوغ المذهب الطبيعي. ولا يجب اعتبار الخشبة المسرحية بأنّها تجسيد لمطالب الإرشادات المسرحية، وترفض تأدية دور «ثانوي بسيط» بالنسبة إلى نصّ حاسم وجاهز مسبقاً.

1- كتابة في الحيّز أو الفضاء المسرحي

وإذا كان الديكور يقع في فضاء ذي بعدين، ومتمثلاً في الستارة المرسومة، فالسينوغرافيا تعتبر كتابة في فضاء ثلاثي الأبعاد، كما لو كنّا ننتقل من الرسم إلى النحت فالهندسة. إن هذه التحوّلية المشهدية في الوظيفة السينوغرافية، ترتبط بتطوّر الدراماتورجيا؛ وهي تتوافق مع التطور المستقل في مجال الجماليات، بقدر ما تتطابق مع التحوّل في عمق فهم النص وبطريقة تقديمه في عرض مشهدي. لطالما اعتقدنا أن على الديكور تجسيد الإحداثيات المحتملة الوقوع والقريبة والمثالية للنص، كما تصوّرها المؤلف، وكانت السينوغرافيا تقوم على إعطاء المشاهد الوسائل لتحديد موضع المكان والتحقّق من محايدته وشموليته في آن واحد (قصر، ساحة) ويمكن تكييفه في جميع الظروف والحالات، وهو قادر، على نحو تجريدي، على تحديد الإنسان الأبدي والمنتزع من الجذور الإثنيّة أو الاجتماعية.

أما اليوم، فبالعكس، فإنّ السينوغرافيا ترى مهمتها لا كرسم أو تزويق مثالي وأحادي المعنى للنص فحسب، بل كجهاز خاص يهدف إلى الإضاءة على النص والأفعال الإنسانية، وإلى إظهار حالة من العرض والبيان الكلامي الملفوظ، وليس كمكان ثابت، وعلى تحديد وإقامة معنى للإخراج في التبادل بين الحيّز والنص. وهكذا، تعتبر السينوغرافيا نتيجة لمفهوم سيميولوجي

للإخراج، أي التنسيق بين مختلف المواد المسرحية المترابطة لهذه الأنظمة، وخصوصاً للصورة والنص، والبحث عن حالة عرض بيانيّة، ليست «مثالية» أو «وفية - دقيقة»، بل أكثر إمكانية في الإنتاج لإظهار قراءة النصّ الدرامي وربطه في ممارسات مسرحية أخرى. إنّ عمل «التصميم السينوغرافي هو إقامة لعبة تبادل وتطابق نسبي بين مساحة النص والحيّز المسرحي، وهو عملية تشكيل لبنية كلّ نظام بحد «ذاته»، مع الأخذ بعين الاعتبار للآخر في مجموعة من التفاهمات والفوارق الزمنية.

2- الصياغة الابتكارية للسينوغراف

متسلّحاً بسلطاته الجديدة، أدرك السينوغراف استقلاليته وإسهامه الإبداعي الفريد في تنفيذ العرض، وهو الشخصيّة التي لطالما كانت مهمّشة في الماضي، والتي كانت مهمتها تقتصر على رسم الستارات الخلفية للمسرح، من أجل مجد الممثل أو المخرج، ويبدو اليوم حاملاً مهمة توظيف المساحات واستثمارها في شكل كامل، وهي المساحات المشهدية والسينوغرافية والمسرحية. وقد أصبح يعير انتباهه لأطر أرحب وأكثر توسعاً: أي الخشبة وشكلها والعلاقة التي تربطها بالصالة، ووضع وترسيم الصالة في المبنى المسرحي أو في المكان الاجتماعي، والضواحي والأطراف المباشرة المحيطة بمساحات اللعبة، وحيّز الأداء، والصرح المسرحي.

إن عملية أخذ أحجام ضخمة على مسؤولية السينوغراف قد تؤدّي به إلى تغيير وجهة الإخراج وتحريفها لمصلحته حصراً: نجد هذه الحالة عندما يصبح الحيّز المسرحي ذريعة لمعرض ستارات خلفية (تجهيز) أو لبحث شكلي للأحجام أو الألوان. أما الرسامون المشهورون أمثال بيكاسو وماتيس ورسامو الباليه الروس، فقد عقدوا التجربة باتجاه هذا التعبير الحرّ وهذا المعرض «المسرحي» لأعمالهم، وأصبح الإغراء في الجمالية كما في إطار الديكور الجميل بحدّ ذاته كبيراً جداً، على الرغم من تحذير المخرجين المهتمين بضرورة إعادة الديكور إلى أحجامه المناسبة والأكثر اتزاناً، ففتح المجال لاهتمامه بإنتاج المعنى الشامل للعرض.

وبالرغم من الأبحاث المعاصرة المختلفة للسينوغرافيا، يمكننا تعداد بعض الميول:

- كسر الواجهة المعمارية وهندسة الصالة على الطريقة الإيطالية بطريقة تفتح المسرح أو الخشبة على الصالة والأنظار والمشاهدين معاً، وتقرّب المشاهد من الفعل ومكانه. والمسرح، على الطريقة الإيطالية، يجعلنا نشعر وكأنّه مغالطة تاريخية، وعمليّة تراتبية ومرتكزة على إدراك وتواصل متباعد ومخادع؛ وإن هذا الرفض لا يستثني استعادة اجتياح للخشبة عينها وبقوة، ولعملية تجريبية لمكان الوهم نفسه، أي مكان الخيال والتجهيزات الآليّة الاجتياحية الاستبدادية - التوتاليزية: إن النقيض غير مكتمل لأن المسرح على الطريقة الإيطالية لم يعد ملجأً للمحتمل وقوعه، ولكن علامة استدلالية لخيبة الأمل والخيال.

- فتح الحيّز المسرحي ومضاعفة واجهات مدى النظر والمجال البصري لتنسيب الإدراك المتوحّد والمسمَّر في موضعه مع توزيع الجمهور حوله، وأحياناً وضعه في قلب الحدث.

- ترتيب السينوغرافيا وتجهيزها بحسب حاجات الممثل ومن أجل مشروع دراماتورجي محدّد.

- إعادة بناء الديكور مع جعله يرتكز، وبالتناوب، تارة على الحيّز وطوراً على الأغراض والأزياء: فكثير من المقاصد

والغايات التي تتجاوز النظرة الشاخصة لمساحة مطلوب كساؤها.

- تجريد السينوغرافيا من شكلها المادي بفضل وظيفة واستعمال المواد الخفيفة والكثيرة التحرك، بحيث تستعمل الخشبة كلوازم (إكسسوار)، وجعلها «امتداداً للممثل. كما أنّ الإضاءة وأنظمتها والبروجكتورات، تنحت في ظلمة العرض بتقنياتها المتقدّمة، في أي من الأمكنة أو الأجواء التي تحتاجها.

في جميع هذه الممارسات المعاصرة، لم تعد السينوغرافيا العنصر الضروري، كما كانت للستارة الخلفية المرسومة في الماضي، بل أصبحت عنصراً دينامياً متعدّد الوظائف .

3- معالم سينوغرافية

بدلاً من وضع لائحة غير مكتملة بالضرورة بأسماء مصمّمي السينوغرافيا الأساسيين في القرن العشرين، سنقوم بالتركيز على الدور المؤسس لكل من أدولف آبيا (1862-1928) وإدوارد غوردون كريغ (1872-1966)، فمع هذين الرجلين، فرضت السينوغرافيا نفسها للمرة الأولى كروح للعرض المسرحي؛ وأبعد من كونهما رسامين أو مهندسي ديكور، فإنهما معروفان كمقومين تشكيليين نهضويّين في المجال المسرحي، وكرجلين موهوبين يفهمان بشكل شامل مسألة الإخراج، أكثر من كونهما منفذين لمخططات وعمليات سينوغرافية مستعملة حقيقة لعمليات الإخراج، بل مهمين لترسيماتهما ومشاريعهما وأفكارهما النظريّة. وكلاهما يعارضان عملية الإخراج في المذهب الطبيعي، الذي يجعل من المكان الجواب المحاكي والسلبي للواقع، ولقد عرفا بوقوفهما ضدّ مفهوم أنطوان الذي كان يعتبر أن «المكان البيئي يحدّد حركات الشخصيات، وليست حركات الشخصيات هي التي تحدّد المكان (*Causerie sur la mise en scène*, p. 603). وبحسب جمالية آبيا وكريغ، فإن تنفّس المكان وقيمته الإيقاعية هما عاملان في مركزيّ السينوغرافيا التي لا تعتبر موضعاً ثنائي الأبعاد ومجمّداً، ولكن جسداً حياً خاضعاً للوقت والإيقاع والموسيقى كما وللتغيّرات الضوئية. وتعتبر السينوغرافيا (لا علاقة لها بالديكور، المصطلح الذي يرتبط كثيراً بالرسم) عالماً من المعاني بحدّ ذاته، يعمل بدلاً من رسم النص وإعادة قوله على رؤية النص وسماعه «من الداخل» (تأثير الرمزية). في هذا السياق، كتب كوبو أنّ «آبيا علمنا أن المدة الموسيقية التي تغلّف الحدث الدرامي، وتأمره وتضبطه، تولّد المكان الذي تتطوّر فيه. بالنسبة إليه، فإنّ فن الإخراج، بمعناه الصرف، ليس إلّا رسماً لنص أو لموسيقى أصبحا حسّيين من خلال الفعل الحي لجسم الإنسان، وعبر ردّة فعله للمقاومة التي تواجهها المخططات والأحجام المبنية. من هنا يأتي أبعاد أي ديكور غير متحرّك. كما ولكل ستارة خلفية مرسومة وجامدة ومسمّرة، والدور الأساسي لهذا العنصر الحيوي المتمثّل بالضوء على خشبة المسرح (*Comoedia*, 12 mars 1928).

وتتضمن أعمال آبيا، إضافة إلى كتبه (*La Mise en scène du drame wagnérien* (1895), *Die Musik und die Inszenierung* (1899), *L'oeuvre d'art vivant* (1921))، ما يقارب المئة ترسيمة ديكور تتعلق بمسارح الأوبرا، ونصوص درامية، ومساحات إيقاعية. للمؤلف جاك دالكروز وبحسب آبيا، فإنّ فن الإخراج هو فن عرضٍ، في «مكان ما»، لم يتمكّن المؤلف المسرحي من عرضه من قبل إلّا في الزمان». ولم يعد الممثل مسجوناً في مكان مقيّد أو مرسوماً على ستارة خلفية ثابتة، بل موجوداً في مكان مركزي تحييه الإضاءة. وتبني السينوغرافيا أحجاماً هائلة، لكنها هشّة

ويسهل التحكّم فيها: سلالم، أو منصات، أو بوّابات، أو عواميد، أو ظلال لا تستحقّ الممثل، كأن ترسم أو تنحت جسم الإنسان في النظام الموسيقي والهندسي. الفضاء إذن، في هذا التصوّر، ليس سوى مشهد عقلي وهندسة تامة ومكتملة، حيث إنّ الحلم أو الموسيقى يتخذان شكلهما كما تتخذ الفكرة المادة، وحيث يعود النص إلى الحياة في العالم الإيقاعي للزمان والمكان.

ويتقاسم كريغ وآبيا الرفض في ما خصّ الدقة التاريخية والإخراج المضلل من قَبل الممثل - النجم، أي البطل البارز، أو التزويق الرسومي والإعجاب بالأثر الفني المطلق لفاغنر وكذلك الإيمان باستقلالية السينوغرافيا وبتوليف حيوي لعناصر العرض. لذا فإنّ «فن المسرح ليس أداء الممثلين، ولا المسرحية، ولا الإخراج، ولا الرقص، بل هو مؤلف من عناصر تكوّن وحدته، أي من الحركة التي تعتبر روح الأداء، ومن الكلمة التي تعتبر جسم المسرحية، ومن الخطوط والألوان التي تعتبر تأكيداً لوجود الديكور بحد ذاته، فالإيقاع الذي يعتبر حيّز الرقص» (*De l'art du théâtre*, p. 115). وحينما كان آبيا يعطي الممثل دوراً مركزياً في إيقاعية المكان والزمان كان كريغ يميل نحو محايدة الممثل التي تنتهي بنظريته حول «الدمية المتحركة الكبيرة» المصممة وليس إلى الحلول مكانه لتفادي «الاعترافات غير الطوعية للإنسان الخاضع بقوة للانفعالات، وللمصادفة والارتجال الخاص بالمادة الحية».

وبعد هذه الافتتاحية، المتقنة المضمون واللائقة، التي قدمها آبيا وكريغ، دخل القرن العشرون في الفضاء السينوغرافي من بابه العريض. ثمَّ توالت التجارب والأساليب بسرعة فائقة وفي الطليعة المؤلفون البنائيون الروس (ومنهم تايروف (1885-1950) ومسرحه المحرّر ,Taïrov, *Théâtre libéré* (1923) الذين بنوا هيكلية الحيّز المسرحي بحسب خرائط وخطوط ومنحنيات تحوّل الخشبة إلى آلة لعب.

وكردّة فعل ضدّ الجمالية التي يدعو إليها مؤيدو الحيّز الإيقاعي وضد البنائية التي يناضل من أجلها السينوغرافيون الروس، يقترح جاك كوبو (1879-1949) العودة إلى الخشبة العارية، إلى مسرح الركائز والمنصات الذي يقرّ بالتأكيد بِ «تجاهل أهمية أي تجهيزات آلية» وترك الكلمة الأخيرة للممثل وللحركة.. من الواجب أن تخضع السينوغرافيا لرؤية المشروع الإخراجي الذي بدوره يضع نفسه في خدمة النص في «ترسيمات الفعل الدرامي». وكنقيض لهذه الجمالية المجردة، نجد نظرية الباليه الروسية لـ «دياغيليف -Di aguilev)» التي نالت نجاحاً باهراً في باريس منذ العام 1909، مع الديكور والأزياء التي ابتكرها ليون باكست (Léon Bakst) ومن ثم إخراج أعمال غونتشاروفا -Gontscha) rova) ولاريونوف (Larionov) التي تفيض بالألوان الزاهية (الأحمر والبرتقالي والأصفر والأخضر)، وأشكالاً زخرفية فولكلورية روسية تحيي الديكور المرسوم. أكثر من ذلك، فإنّ أزياء المغنين والراقصين وأفراد الجوقة، مع ما يسمّى «بمسرح الرسامين» تخاطر السينوغرافيا، وإن كان ذلك خطراً رائعاً، بفقدان سيطرة الرسم لمصلحة معرض شامل للوحات خلفية لم يعد لها مع الفعل المسرحي سوى رابط واهٍ إلى حدٍّ ما. أما النتيجة فليست أقلّ دهشة عندما يكون الرسامون العاملون في غالب الأحيان في إنتاج أعمال الباليه الروسية من الأسماء اللامعة أمثال بيكاسو.

Picasso (*Parade*, de Satie, 1917), Matisse (*Le chant du rossignol* de

Stravinski, 1920), Fernand Léger (*La Création du monde* de Milhaud, 1923), Braque (*Les Fâcheux d'Auric*, 1924); *Le Tartuffe* de Molière, 1950), Utrillo (*Louise* de Charpentier, 1950), Dufy (*Le Boeuf sur le toit* de Milhaud, 1920; *Les Fiancés du Havre* de Salacrou, 1944), Dali (*As you Like it* au Teatro Eliseo de Rome, 1948), Masson (*Morts sans sépulture* de Sartre, 1946).

أما اليوم، فيبدو أن الرسامين يواجهون مصاعب أكبر في التخلّص من اللعبة المسرحية، ويقعون أحياناً في فخّ عصر مهندسي ومصممي الديكور. وباستثناء سينوغرافيّي المسارح الذين يعملون بالتعاون الوثيق مع مخرج معين، أمثال: ر. بيدوزي (R. Peduzzi)، وب. شيرو، ور. آليو (R. Allio) ور. بلانشون، ي. كوكوس، وفيتيز، وج. سفوبودا، وأو. كريشا، وو. مينكس (W. Minks)، وب. زادك (P. Zadek)، وج. أيلود (G. Aillaud)، وك. م. غروبر بيد أنّ مصممي الديكور قد نجحوا، وفي ذروة الوقت المثمر للسينوغرافيا الحديثة، في إحياء الحيّز، وأداء الممثل وفترة وقوفه على الخشبة كما في فعل كامل ومبتكر، حيث لا مكان لدور المخرج، ولا لعامل تشغيل الإضاءة التقني أو الممثل أو الموسيقي.

Bablet, 1965, 1975; Richbieter et Storch, 1968; Badenhausen et Zielske, 1974; Pierron, 1980; Boucris, 1993.

علم المشهديّة
SCÉNOLOGIE

بالإنجليزية: *Scenology*؛ بالألمانية: *Szenologie*؛ بالإسبانية: *escenologia*.

يطلق «مايرهولد» على الـ «سينولوجيا» تسمية «علم الحيّز المسرحي» الذي يُعنى بدراسة الدراماتورجيا، أي فنّ المسرحة، والإخراج، وأداء الممثل، والسينوغرافيا. باختصار، جميع العناصر التي تساهم في إنتاج العرض. نتكلم اليوم عن «علم المسرح» (تياترولوجيا) أو الأشكال غير الأوروبية، وهذه تسمّى بـ «علم الإثنية المشهديّة» (L'éthnoscénologie).

علم الدلالات المسرحية
SÉMIOLOGIE THÉÂTRALE

بالإنجليزية: *Semiology of Theatre, Semiotics of Theatre*؛ بالألمانية: *Theatersemiotik*؛ بالإسبانية: *Semiologia teatral*.

يطلق مصطلح السيميولوجيا «علم الدلالات» على علم الرموز؛ وتعتبر السيميولوجيا المسرحية طريقة لتحليل النص و/ أو العرض، وتعنى بالتنظيم الشكلي والحيوي وإقامة عملية دالّة من طريق المتمرّسين في المسرح وكذلك الجمهور.

وبحسب «فوكو»، فهو يعتبر علم السيميولوجيا «مجموعة المعارف والتقنيات التي تسمح بتمييز أمكنة وجود الدلالات، وتحديد ما الذي يجعلها تسمى بهذا الاسم، (رموز) وبمعرفة الروابط والقوانين في تسلسلها (1966: 44). تهتم السيميولوجيا، بالتحقيق في الدلالات وتعدادها، أي علاقة الأثر بالعالم (أي بالإنسان وهي مسألة تعود إلى علم التأويل والنقد الأدبي)، وبطريقة إنتاج المعنى، وذلك على مدار العملية المسرحية التي تبدأ من قراءة النص من قبل المخرج، حتى مرحلة التلقّي لدى المشاهد. إنه نظام مسلكي «قديم الطراز» وحديث في الوقت عينه. وعليه، فإنّ فكرة الرمز والمعنى هي في صلب كل تساؤل فلسفي. لكن دراسة علم السيميولوجيا بالمعنى الضيق تعود إلى بيرس

وسوسور، الذي لخّص في بحثه ودراسته عن البرنامج الضخم حول علم السميولوجيا بقوله إنَّه «علم يدرس حياة الدلالات والإشارات في عمق الحياة الاجتماعية وإنّه يعلمنا ممّا تتكون العلامات وأية قوانين تتحكم بها» (1915: 32-33). أما في ما يخصّ تطبيقها على الدراسات المسرحية، فذلك يعود (أقله كطريقة واعية مستقلة بحدّ نفسها) إلى الدائرة اللغويّة في براغ في الثلاثينيات من القرن الماضي. في ما يختصّ بتاريخ هذه المدرسة، يجب الاطلاع على: (Zich, 1931; Mukařovský, 1934; Burian, 1938; Bogatyrev, 1938; Honzl, 1940; Veltruský, 1941)

وانظر أيضاً: .Matejka et Titunik, 1976; Slawinska, 1978; Elam, 1980.

1- علم السيمياء (إشارات ودلالات) أو علم الرموز؟

الفرق بين المصطلحين ليس عملية تجاذب كلمات بسيطة أو نزاع بشأنها، ولا نتيجة صراع مصطلحات تقنية فرنسية - أميركية بين مصطلح «علم الرموز» (سيميوتكس) الذي أطلقه بيرس ومصطلح «السيميولوجيا» الذي أطلقه سوسور. بل هو يرتكز بطريقة أكثر عمقاً على التناقض بين نموذجين دالّين من الرموز؛ وبهذا المعنى، يحدد سوسور العلامة الدالّة أو الرمز الدّال، بارتباطهما بالمدلول والدال معاً. أما بيرس، فيُلحِقُ بهذه المصطلحات، (المسماة العرض والأداء) فكرة المرجع، أي الواقع الذي يدلّ بالإشارة عليه.

والغريب في الأمر أن استعمال علم الإشارات والدلالات، بعد أبحاث «غريماس» (1966, 1970, 1979) بدأ الأخذ به، وإنّ علم السيميائيّة يدل، وبحسب هذا المؤلّف، على ما نادى به بيرس، أي بينما كانت أبحاثه المنبثقة من سوسور وهلمسليف (Hjelmslev) تأخذ اسم علم الرموز أي (سيميوتيك): «الفجوة تتسع بهذه الطريقة بين علم الإشارات والدلالات والتي تستعملها اللغات الطبيعية كأدوات لإعادة صياغة المواضيع الدلالية من جهة، وعلم الرموز الذي يعتبر وظيفته الأولى بناء اللغات الواصفة للغات الأخرى من جهة ثانية. ويطرح علم الإشارات والدلالات بطريقة صريحة أو بأخرى، إنكار وساطة اللغات الطبيعية في قراءة المدلول التابع لعلم الرموز غير اللغوية (صورة ورسم وهندسة... إلخ)، بينما علم الرموز يرفضه ويطعن به (1979: 338). ويمكن قول الكثير حول هذا الإقصاء من أهلية علم الإشارات والدلالات (المسرحية على سبيل المثال) والذي سيكون بمنزلة دراسة في الخطابات حول المسرح؛ دراسة بلا شك مشروعة من المنظور الـ «غريماسي»، الذي لا يُعنى إلا بالبنى السيميائية السردية العميقة والمؤجلة لاختبار البنى الاستطرادية (السطحية). ويريد «غريماس» انشقاق وإقامة أي معنى دلالي، وهو ينطبق على تحرير أشكال السيمائية الأدنى المشتركة (علاقات ووحدات) لمختلف الحقول البصرية» (1979: 282) ومنذ ذلك الحين، لم يعد المسرح بصفته التظاهرية الاستطرادية الخارجية موضوع بحثه، ذلك لأن «عالم المسرح» لن يستطيع التخلي عن وصف ما يدركه وعن ما يدور أو يلتقطه على خشبة المسرح، وهو لا يتخلّى عن الربط بين الدلالات ومرجعيتها، من دون تحويل المسرح إلى تقليد أيقوني للحقيقة، أو إلى «أيقنة» معايير التقدير للدلالات والرموز المسرحية.

إنَّه إذن علم الإشارات والدلالات، لا علم الرموز، الذي سنتكلم عنه في هذا العرض للمكتسبات النظرية وعقبات هذه الطريقة.

غير أن التكلم عن سيميولوجيا مسرحية يستلزم مسبقاً أن يكون باستطاعتنا أن نعزل

ونحدّد الظاهرة المسرحية، الأمر الذي يطرح إشكالية كبيرة في السياق الحالي لتفجّر الأشكال المسرحية. مع ذلك، لا يبدو من الضروري إعطاء أولوية لحل المسالة الجمالية لخصوصية أو عدم خصوصية الفن المسرحي، في مصادرة أوَ استبدال السيميولوجيا المسرحية. **فيكفي تصور هذا العلم «توفيقياً»**، أي استعمال عدّة لغات مِن عوامل عرض بيانية، وجعله نقطة تجمّع لعلوم سيميولوجيّة أخرى (حيّز، ونص، حركة، موسيقى... إلخ) (Greimas, 1979: 375).

2- صعوبات وعقبات أمام المرحلة الأولى للسيميولوجية

إن المرحلة الأولى الضرورية، التي ليس من اللائق إهمالها، طرحت أسئلة حول ركائز علم سيميولوجيا المسرح لكنها اصطدمت بالصعوبات المنهجية الآتية:

أ- البحث عن الرمز الأدنى

بدأ علماء السيميولوجيا بحثهم عن الوحدات الأدنى الضرورية لتقعيد العرض (أي وضع قواعد عامة)، متّبعين بذلك برنامج علماء اللغة واللسانيات: «تقتصر كل دراسة تتعلّق بعلم الرموز والعلامات، بالمعنى الدقيق للكلمة، على تعريف الوحدات ووصف السمات المميزة فاكتشاف معايير أكثر دقة للتميز» (Benveniste, 1974: 64). أما في ما خصّ المسرح، كما يلاحظ كوزان (Kow-zan (1975: 215)) فإنّ ذلك لا يخدم تقسيم تتابع العرض وبنائه الدرامي إلى وحدات زمنية مصغرة تتلاءم وتتطابق مع الوحدة الأصغر للدالّ نفسه، فهذا الأمر لا يعمل إلا على «تدمير» وسحق الإخراج وتجاهل شمولية المشروع المسرحي. ومن الأفضل إظهار مجموعة من الرموز تؤلّف ما يسمّى بال «غشتالت» بمعناه الشمولي، لا بطريقة سليمة لجمع الرموز. أما في ما يخصّ التمييز بين العلامات الثابتة والعلامات المتحركة (ديكور مقابل ممثل، أو عناصر ثابتة مقابل عناصر متحركة)، فلم يعد أمراً ذا صلة في الممارسة الحديثة.

ونرى أن الدالّة كوحدة أدنى ليست أولوية في تكوين سيميولوجية ما للمسرح، حتى يمكنها إعاقة البحث في حال بدأنا بالرغبة في تحديد أطره بأي ثمن ممكن.

ب- تصنيفية الرموز

بالطريقة نفسها، لا تعتبر تصنيفية الرموز (المستوحاة من بيرس أو غيره) مقدمة لوصف العرض، لا لأن رتبة الأيقونية أو الرمزية لا تتلاءم وإدراك بناء الجملة ومدلولات الرموز فقط، **بل لأن التصنيفية تبقى دائماً في** مجال العمومية لإدراك تعقيدات العرض. ونفضّل من الآن فصاعداً مع إيكو التكلم عن «الوظيفة الدلاليّة» بدلاً من نماذج من الرموز (مثل الأيقونة والفهارس والرموز والإشارة والعوارض): لأن الرمز يعتبر وكأنه نتيجة لـ «عمل الإشارة» (سيميوسيس)، أي ارتباط أو افتراض مسبق ومتبادل بين خريطة التعبير (معنى الدال والمستوحى من سوسور) من جهة، وبين خطة المحتوى (مدلول مستوحى من سوسور) من جهة أخرى. إن هذا الارتباط ليس معطىً أولياً حاصلاً، بل نجده في القراءة الإنتاجية للمخرج، وفي قراءة التلقّي عند المشاهد. وتضيف هذه الوظائف الدالّة على الأثر في العرض المسرحي، صورة دينامية لإنتاج المعنى، ثمَّ تحلّ محلّ تصنيفي أو مسرد (جردة) رموز، ومفهوم آلي من رموز التبديل بين المدلول والدال، كما تسمح بالقيام بنوع من التلاعب في تقطيع الدلالات ووسم المدلولات، وذلك طوال فترة العرض.

ج- آلية لسيميولوجيا التواصل

لطالما فهمنا حرفياً استعارة رولان بارت

والتي يقول فيها إن المسرح هو نوع من «آلة إلكترونية» تقوم «بإرسال عدد معيّن من الرسائل إلى عنوانكم (...) في التوقيت الزمني نفسه، ولكن بإيقاعات مختلفة» وبطريقة نتسلّم فيها في هذه «الفترة الزمنية ست أو سبع معلومات مستقاة من الديكور والأزياء والإضاءة وحيّز الممثلين، وحركاتهم وإيماءاتهم وأقوالهم» (258 :1964). في الواقع، وانطلاقاً من هذا الاستنتاج، أردنا تطبيق آلية لفهم لسيميولوجية التواصل، باحثين عن تعريف للمقايضة المسرحية كوسيلة متبادلة لترجمة تلقائية لهذا الدّال بهذا المدلول، وبالطبع، مع التساؤل عن كيفية «التوفيق بين وجود الدال المتعدد وبين وجود «المدلول الوحيد» بطريقة فيلولوجية، أي فقهية، تجعل من الإخراج «الدال» (شبه «الزائد») على «مدلول نصي» معروف بكونه أساسياً (Greimas/ Courtès, 1979: 392).

د- شمولية النموذج السيميولوجي

لا يتجاوز النموذج السيميولوجي، المرتكز على تصنيفية الرموز، رصد العموميات التي لم تتنبه إلى الوظيفة الخصوصية لنص درامي أو لعرض مسرحي.

وفي سياق الأفكار هذا، طُبقت النماذج العواملية المستوحاة من بروب (1929) سوريو (1950) أو غريماس (1966) بأسلوب ترسيمي شكلاني وغير متمايز في غالب الأحيان، بحيث إن عوالم المعاني الخاصة بالمسرحيّات تتشابه بطريقة غريبة. ويحافظ النموذج العواملي المستعمل بحسب روحانية مفهوم غريماس على طابعه المجرّد وغير المتمثّل؛ وما إن نبدأ بتطبيقه في شكل خاص على العالم المسرحي لنصّ درامي ولم يعد كون العامل - الفاعل «نوعاً من الوحدة النحوية، ذات طابع شكلي بحت، وسابق لكل استعمال دلالي و/ أو أيديولوجي» (Greimas, 1973: 3) نقع بسرعة كبيرة على مفهوم الشخصية أو الحبكة. لا يُسمح للسردية المطبّقة بشكل خاطئ في المسرح، بالتكلّم تحديداً عن العرض المسرحي.

ومن دون إقصاء هذا النوع من علم الرموز غير الممثل، نفضّل اتباع عملية التلقّي من قبل جمهور معيّن وفي ظروف محددة، مطبقين بذلك مفهوم السيميولوجيا في مكانها رابطة «مخططات الشروحات بالمسارات التأويلية للمشاهد»: و«الذي يشاهد العرض، لا يمارس الرموزية في المعنى الحرفي لنظرية علم الرموز، بل تصبح المفاهيم التي يرى من خلالها ويسمع ويشعر عملاً ذا طبيعة سيميولوجية» (Nadin, 1978: 25) مراجعة فقرة «الوصف».

هـ- صنميّة القانون

إن الإرباك المتكرّر بين المواد المسرحيّ، أي الأغراض الحقيقية، والنظام المسرحي أو الرموز، أي مادة المعرفة والمفهوم النظري والمجرّد، دفعت أحياناً علماء الرموز إلى وضع لائحة محدودة لنظام الإشارات المسرحية البحتة وإلى اتخاذ قرار مسبق حول أي نظام إشارات مسرحي آخر خارج عن إطار المسرح. وغالباً ما كانت التراتبية الهرمية التي يقترحونها (نظام الأنظمة) تحدّ من العرض بشكلٍ قاطع. وهذا يكون على نموذج معياري كحالة نوعية. كان من الأفضل عدم البحث مسبقاً عن تصنيف للأنظمة بل مراقبة كل عرض مسرحي كيف يصنع قوانينه أو يخفي رموزها ويحيك نصه الاستعراضي المبهر، أو البحث عن كيفية تطوّر الرموز في سياق العرض، وكيفية الانتقال من القوانين أو الاتفاقيات الصريحة إلى القوانين الضمنية. وبدلاً من اعتبار النظام كمفهوم، «مدفون» في العرض المسرحي، ومخصص لتحديثه بالتحليل، يكون من الأصح التحدّث عن عملية وضع أنظمة من قبل المؤدّي، لأن

المتلقي بصفته التأويلية، هو الذي يقرّر قراءة أي وجه من وجوه العرض وبحسب أي قانون يختاره بحرية. ويعتبر النظام المتصَّور بهذه الطريقة أسلوب تحليل أكثر منه خاصية ثابتة للموضوع المحلّل.

و- حدود «الهذيان التضميني»

سعى فرع مهم من السيميولوجيا بعد رولان بارت (1957, 1970) «إلى التمسّك وجمع الدلالات والمعاني المشتقة التي يمكن أن يثيرها رمز ما في نفس المتلقّي. ومع ذلك، من الضروري أيضاً بناءً على السلسلة التي تمّ الحصول عليها بطريقة جوهرية وبالترابط مع مختلف الأنظمة المسرحية، سواء وفقاً لمعنى «يمكن البناء عليه»، انطلاقاً من معانٍ تضمينيّة، أو بواسطة نصّ كامن قابل للمقارنة مع العمل الرمزي للحلم كما حلله فرويد (1900) أو بنفينيست (1966: 75-87). وبهذه الطريقة نتجاوز التعداد البسيط حتى لو كان ذا حساسية، للمعاني التضمينية والمشتقة، لنعرف بشكل أفضل كيفية تدوين دلالات النص المشهدي المذهل في البنية العميقة لمعنى الإخراج وبناء هذا المعنى.

ز- العلاقة بين النص والعرض المسرحيّ

لم يتم توضيح هذه العلاقة دائماً، لأن الأبحاث التزمتْ بصورة متوازية بسيميولوجيا النص، وبسيميولوجيا تقديم العرض من دون الاهتمام بمقارنة نتائج المقاربتين. وفي غالب الأحيان، اكتفت سيميولوجيا النص بمحاولة إنقاذ فيلولوجية النص الذي يعتبر كجزء ثابت ومركزي للعرض، أو على النقيض، يجد النص نفسه تافهاً ومعاداً إلى صفوف نظام ما من مجموعة أنظمة من دون الأخذ بعين الاعتبار بموقعه المتميّز في تشكيل المعنى.

يبدو أن اللجوء إلى نص استعراضي مذهل كنوع من التقسيم، حيث تظهر في المكان والزمان جميع الوسائل المسرحية للعرض، يبدو هذا اللجوء مفيداً. تُبيّن بهذه الطريقة الإيقاعات والأطناب، وتقطيع مختلف الأنظمة الدلالية المتزامنة، في الوقت عينه ألسنياً وتزامنياً. تسمح هذه الترسيمة بإيضاح نظري للعرض، في المكان المجرد للتقسيم، مع الوحي بأن الإخراج، بصفته الإيقاع الشامل للإيقاعات المختصة بكل نظام دال، يمكن إعادة بنائه بواسطة هذا الرسم البياني، أي النموذج المصغّر للعرض.

لكننا ما زلنا نجد عند بعض الباحثين السيميولوجيين من يقول إن إخراج النص ليس سوى ترجمة لعناصر سيميولوجية ضمنية، أي تشفير رموز لنظام ما، ونقله إلى نظام آخر؛ ما يعني ارتكاب فظاعة سيميولوجية! وفي غالب الأحيان، يعتبر النصّ كبنية عميقة للعرض، أي المدلول الثابت الأكثر عرضة للتعبير بطريقة «وفية» في شكل أو في آخر بواسطة دلالات الإخراج. إن هذه المفاهيم هي بالتأكيد خاطئة، لا لأن الدلالات النصية تبقى نفسها عندما يعاد أداؤها من قِبلِ ممثلين مثل بلانشون، فيتيز أو بروك، أو أنّه عمليّة القول لنص درامي في إخراج فريد يعطي للنص هذا المعنى أو ذاك (نص وخشبة). فيحافظ النص على المعنى نفسه. والإخراج لا يعني اعتماد شكل أو تكييف دليل نصي.

3- الميول الجديدة وإعادة التوجيه

أ- إخراج وسيميولوجيا

بعد الهرج والمرج والجدل النظري للباحثين في السيميولوجيا والذين كانوا يقترحون نموذجاً «يعمل بشكلٍ مرن» ولا يؤدّي إلى شيء لأنه عام ومجرد، نعود، كما في بداية الدائرة اللغوية لبراغ (هونزل، فلتروسكي، موكاروفسكي، بوغاتيريف -Bo)

(gatyrev) إلى تساؤل أكثر واقعية للموضوع المسرحي. فالنموذج السيميولوجي المختار ملزم بتسويغ نفسه في السياق الخاص للعرض المدروس، أما الإخراج فيعتبر «كسيميولوجيا في أوج حركتها»، والتي تزيل بطريقة أو بأخرى آثار أعمالها ولكنها دائمة التفكير بوضع هذه الرموز وتفكيكها. ويعتقد المخرج الذي تستميله السيميولوجيا (ر. دومارسي أو س. ريغي) بتسلسل الرموز المتوازية، وهو لذلك يدرك منسوب جرعة المواد الحساسة أمام المديح، والملاءمة بين الأنظمة الموسيقية و«التشكلية» والإلقاء الحيِّزي، والحركة الموحّدة في الإيقاع الخفي للنص... إلخ.

ب- بناء أنظمة الرموز

تُحدّد السيميولوجيا معالم التناقضات ما بين مختلف الأنظمة الدالّة، وتطلق فرضية حول علاقة الرموز والاصطلاحات وتغيّر الأطوار والأدوار بين الأنظمة المسرحية، وكذلك تأثيرات توضيح معالم الدلالات والتركيز. أما فهم العرض فيكمن في التمكن من تقطيعه بحسب أنواع المعايير جميعها: السردية والدراماتورجية والحركية والعروضية (إيقاع).

ج – تشعّبات السيميولوجيا

تحلّ السيميولوجيا محلّ عدد من فروع الأنظمة المعرفية الأكثر اختصاصاً والمرتبطة بجوانب خاصة جداً بالواقع المسرحي. فالأمر يتعلّق بنوع من التخصّص أكثر من كونه عملية تشظٍّ. ومن بين هذه الفروع الجديدة نذكّر:

- الواقعية
- نظرية السرد
- النقد الاجتماعي
- نظرية التلقّي
- النظريات العلائقية (التي تستعير من فلسفة الظواهر فكرة وجوب ربط (إشراك) الذات المُدرَكة بهيكلة الموضوع المُدرَك) (Hinkle, 1979; Chambers, 1980; Helbo, 1983 *a*, .States, 1987).

4- تمديد وتشظٍّ

إلى جانب هذه الفروع من الأنظمة المعرفية، نجد بعض الميول، أو بالأحرى، بعض التجارب للسيميولوجيا:

أ- محاولة تربوية

ليست السيميولوجيا (وهذا مهمّ جداً) سوى أسلوب لكلام عن العرض بطريقة منهجية وواضحة. وانطلاقاً من هذا المعنى، تحاول السيميولوجيا استخدام أنواع عديدة من الاستفتاءات، وقد أصبحت مدرسة المشاهد (بحسب عنوان كتاب آن أوبرسفلد 1981)، فهل هذا انتحار، بصفتها طريقة معرفية مستقلة، كما يخشى ماركو دو مارينيس (Marco De Marinis) (1983 *b*: 128) أم هي انحراف نحو «تربية معياريّة للتّمتع بالعرض»؟ إن المجازفة في هذا السياق هي جدّ حقيقية، ونفضّل أن نرى، بعد إعادة النظر في طرح موضوع السيميولوجيا، وأن يكون مدار بحث حول علوم العرض.

ب- محاولة ضد النظرية

في خضم تعقيدات الوصف، والحدّ الأدنى للتعابير والألفاظ المستحدثة والمعقّدة لغوياً، يشكو الناقد أحياناً من عقم السيميولوجيا، ويحتج ضدّ فكرة إخراج يكون بمنزلة عرض للرموز. إنها توصي وتبشّر بالعودة إلى نقد، بعبارة «لا أعرف ما هذا الشيء» بالنسبة إلى ما هو غير مفهوم أو مدرك، (حتى لو عمّدناها أو أسميناها بغير السيميائية أو الحضور الصافي»). ويرى فيها برنارد دورت تراجعاً إلى مستوى المفهوم الأدبي للمسرح بمجرد أن نتحدّث عن القراءة أو النص المشهدي فقد

«انتقلنا أو تحوّلنا من مفهوم النص إلى مفهوم تقديم العرض، ولكن لإيجاد مفهوم النص المشهدي أو قراءة المسرح، ذلك بفضل بعض الوسائل السيميولوجية» (*Actes du colloque de Reims*, 1985: 63).

ج- نقد الإشارة - العلامة

إنَّ النقد لمفهوم الرمز ليس بالأمر الجديد بدءاً بآرتو (1938) حتى ديريدا (1967) ومروراً ب «بارت (1982)»، و«ليوتار (1973)». وكان آرتو يحلم بوسيلة لتحقيق «اللغة المسرحية» بنظام هيروغليفي، ومن ثمّ، «في ما يتعلّق بالأغراض العادية، أو حتى بجسم الإنسان، المرتفع إلى مستوى الرموز، فإن بمقدورنا الاستلهام من الحروف الهيروغليفية، لا لتدوين هذه الرموز بطريقة يمكن قراءتها فقط، وإعادة إنتاجها عند الطلب، إنّما لتشكيل رموز محددة على المسرح نستطيع قراءتها «بشكل مباشر» (1964 *b*: 143)، ويتطلّع آرتو لإيجاد رموز تكون في الوقت نفسه، أيقونيّة (نستطيع قراءتها بشكل مباشر) ورمزية (كيفي، تعسفي) ويجد في الهيروغليفية توليفة يسعى إليها. ولو تمّ ذلك، فستصبح الإمكانية ذاتها التي تعرض الرموز المشكوك في أمرها وتكررها. وعند قراءة «ديريدا» لمؤلّفات آرتو ، توصّل إلى نقد لخاتمة تقديم المسرحية، وتالياً إلى نقد كل سيميولوجيا مقفلة ومرتكزة على الوحدات المتواترة المتكررة: «التفكير في خاتمة المسرحية هو التفكير في المأساوي، بالطبع لا كعرض متمثّل للقدر، بل كقدر لتقديم العرض أما بارت (1967: 368)، فيواجه تقديم العرض والأثر المرتكزين على الرمز الدالّ والمقروء، والنص الذي يمكن بناؤه وتفكيكه في شكل كامل من قبل القارئ، بيد أنّه يستنتج أيضاً أن الفن لا يستطيع «الكفّ عن كونه ما وراثيّاً وغيبياً، أي معبّراً ودالاً ومقروءاً، وممثلاً وصنّمياً» (1982: 93). في هذا السياق، يحلم ليوتار بإلغاء الصفة السيميائية «المعمّمة» تلك التي تضع حداً «لسلطة» بل «لتسلّط» الرمز و «وكالته»، كما ول «مسرح حيوي» لا يشير إلى أن هذا يعني ذلك؛ ولا يضطّر إلى قول الأمور بشكل مباشر كما تمنّى بريخت، الذي تعيّن عليه القيام بإنتاج أعلى درجات الحدة (بشكل مفرط أو مخالف) لما هو موجود، وذلك من دون أي هدف أو نيّة معينة. فإليكم سؤالي: هل هذا ممكن؟» (1973: 104).

إنّ الجواب الذي سيعطيه عالم السيميولوجيا سيكون سلبياً. ولكن على الأقل، يبقى للموضوع الفضل النادر في إبطال المقاومة السلبية التي تضرُّ كل نظام سيميائي متكافئ، وخصوصاً كل علم سيميائيّ للرموز يرتكز إلى العرض العيني، والتكثيفيّة، وثبات الرمز، والبنية الدالّة التي توجد مع اقتراح نموذج آخر مبني على الموسيقى والنص والطاقة أو الجسم الهيروغليفي، فيبدو أننا ما زلنا في مرحلة نشر التضرّعات والصلوات لا في مرحلة الإنجاز، ولن نتفاجأ بذلك إذا تذكّرنا بأن أحداً من الفلاسفة الأربعة المذكورين آنفاً، انتهى به الأمر بالاستسلام لحتميّة «القضاء والقدر للخاتمة» (Derrida, 1967: 368)، والتي، في صميمها، نجد أنه من المحتم تسميتها العرض كما هو في الرمز الذي ينتهي به الأمر، بالرغم من محنته، و «التي بدت بوادرها في القرن الأخير، تظهر في ما «وراء الحقيقة» لنيتشهـ. وقد أنهت مقالة «بارت» تحت عنوان: «نص» التي ظهرت في الـ «أنسيكلوبيديا اليونفرسالس» «على قفل النص محوّلاً إياه إلى أثر».

وبالرغم من هذا الفشل في التغيّر المفاجئ للترسيمة النموذجية، بصفتها التمثيلية، يجب الاستنتاج أن السيميائية وبراهينها التمثيلية تلك، تشهد أزمة. وأزمة الرموز هذه، التي قام ريموندو غارينو (Raimondo Gua-

rino) بتشخيصها في هذه «السيميائيّة المادية الجوهرية، ما زلنا نجدها خاضعة لمبادئ ومفاهيم كالتبديل والاستبدال والإحلال. إنها تستصعب التفكير بالمادة والمعنى في آنٍ واحد» (96 :1982). هذه الأزمة هي حقيقية، لكننا اعتدنا التعايش معها، أو التغلّب عليها للهروب من القبضة الاستبدالية والبصرية للنموذج السيميائي؛ وعلينا ابتكار نظرية تهتم بالتأثيرات في المُشاهِد التي يُحدثها ويُنتجها العرض فقط.

في هذا السياق، قامت في الماضي نظرية تتعلّق بالشغف والتأثيرات، وذلك منذ إحلال نظرية التطهّر النفسي (الأرسطوية)، فاستمرت فاعلة حتى انتهاء وبلوغ «الأبحاث والدراسات المتعلقة بمعاهدات تختص بالممثل في القرن الثامن عشر».

أما نظرية الاستقبال التي أطلقها هـ. ر. جوس فترتبط فيها من طريق تحليل آليات الفكاهة والمأساة. ويمكن تصوّر نموذج أكثر تميّزاً مع وجود مجازفة دائمة للانحراف نحو نظرية تتعلق بالانفعالات، والتي لم يعد لها أي مأخذ على نمط إنتاج النص أو العرض؛ ويمكن تدوين مؤثرات العرض، وتصنيف قواها وأشكالها ومدتها، وهذا يعني الذهاب إلى الحدّ الأقصى، وإلى إنهاء دراسة تلقّي الفن من قبل الانسان، إنّما من دون أن نغفل صناعة العرض والموضوع المشهدي الاستعراضي.

5- نحو سيميائية متكاملة

إن الانتقادات المتكرّرة في السيميائيّة ضروريّة لبقائها، كونها تسمح بتجاوز نظرية جامدة للرموز بشكل نهائي. يقترح بعضهم وصف الإخراج بأنه «مجموعة عمليات بنيوية» وانطلاق، مرة أخرى، من البلاغة والتناقض بين الكناية والاستعارة المرتبطتين بإنتاج الحلم وصنعه، بخلاف ما هو قائم بين الانتقال والتكديس.

ويمكن أيضاً تصوّر المسرحية وكأنها بلاغة تتألف من أربعة أنواع من الاتجاهات والنواقل:

الكناية (انتقال)	الكناية (تكديس)
اتجاه ناقل – رابط	اتجاه ناقل – مكدّس
اتجاه ناقل – مقصّ	اتجاه ناقل – مغيّر

تحدد السيميائية المتكاملة التوجيهات الأساسية والربط بين أنواع النواقل والاتجاهات الأساسية. إنها تتفحّص وتنظر في المحاور الكبيرة التي يعمل الإخراج من خلالها، فتحدّد نقاط انطلاق النواقل وبلوغها من دون اتخاذ أي قرار مسبق حول القوى الحيوية التي ترتبط فيها. إذّاك تبقى عملية التوجّه الناقل مفتوحة: مماهاة الاتجاه الناقل المهيمن ومماثلته، في وقت معيّن من العرض تبقى دقيقة. أما المكان المخصص للصلة، والتكدّس، والانقطاع والانخراط، فيبقى قيد الإنشاء. نرى بذلك ما أخذته السيميائية، وما تعلّمته من النظريات ما بعد البنيوية ثمَّ نجعل من هذه الاستعارة مكاناً يكمن فيه التناقض اللغوي النظري، لتناقض إنتاجيّ، على سبيل المثال، ما بين:

- رمز وطاقة

لا يستثني الرمز وتحديد موقعه وتوجيهه اللجوء إلى الطاقة بتدفق فطري.

- السيميائية والطاقة

تضع السيميائية شبكات من الطاقة وتنشر فيها المعنى والأحاسيس.

- الناقل والرغبة

ناقل الاتجاه هو حامل المصالح، والتجربة الجمالية للممثل - المخرج. وهو حامل عملية تلقي المشاهد ورغبته.

- السيميائيّة وعدم السيميائيّة

المادّة، في المسرح، تعطي إشارات وعلامات. بالمقابل، إنّ الرمز يقع من جديد في ماديّة دالّة. تناقضات لفظيّة كهذه، تسبّب بافتعال أزمة، وبإعادة طرح موضوع العمليّات الكلاسيكيّة، للسيميائيّة الكلاسيكيّة. علاوة على ذلك تقترح تجاوزاً، أو على الأقلّ، إعادة النظر في السيميائيّة الجامدة - الصنميّة.

📖 Arnold, 1951; Prieto, 1966; Kowzan, 1968, 1975; Pagnini, 1970; Ducrot et Todorov, 1972; Lyotard, 1973; Ruffini, 1974, 1978; Bettetini, 1975; Vodička, 1975; Pavis, 1975, 1987, 1996; Gossman, 1976; Gulli-Pugliati, 1976; Pfister, 1977; Ubersfeld, 1977 *a*, 1991; Krysinski, 1978; Fischer-Lichte, 1979, 1984, 1985; Helbo, 1979, 1983 *a*, 1983 *b*, 1986; Bassnett, 1980; Durand R., 1980; Hesslüttich, 1981; Caune, 1981; Ferroni, 1981; Alter, 1981, 1982; Kirby, 1982; Gourdon, 1982; Barthes, 1982; Steiner, 1982; Strihan, 1983; Procházka, 1984; Carlson, 1984; Schmid et van Kesteren, 1984; McAuley, 1984; Toro, 1984, 1986; Segre, 1984; Piemme, 1984; Slawinska, 198; Pradier, 1985; Roach, 1985; Corvin, 1985; Issacharoff, 1986 *a*, 1986 *b*; Schoenmakers, 1986; Nattiez, 1987; Reinelt et Roach, 1992; Rozik, 1992; Watson, 1993; Pavis, 1996 *a*.

• بيبليوغرافيا في:

Helbo, 1975, 1979; de Marinis, 1975, 1977; Ruffini, 1978; Serpieri, 1978; Rey-Debove, 1979; Carlson, 1984, 1989, 1990; Schmid et Van Kesteren, 1984; Issacharoff, 1985; Jung U., 1994.

• أعداد المجلات:

Langages, 1968, 1969 (no. 13), 1970 (no. 17); *Biblioteca teatrale*, 1978; *Versus*, 1975, 1978, 1979, 1985; *Degrés*, 1978, 1979, 1982; *Etudes littéraires*, 1980; *Drama Review*, 1979; *Organon*, 1980; *Poetics Today*, 1981; *Modern Drama*, 1982.

الترميز
SÉMIOTISATION

بالإنجليزية: *Semiotization*؛ بالألمانية: *Semiotisierung*؛ بالإسبانية: *Semiotización*.

نتكلّم عن ترميز عنصر من عناصر المسرحية عندما يظهر هذا العنصر بشكل واضح على أنه رمز لشيء. وفي إطار المشهد أو الحدث المسرحي، كل ما يتمّ تقديمه إلى الجمهور يصبح رمزاً مطلوباً يهدف إلى «إيصال» مدلول معيّن. كانت مدرسة دائرة براغ الأولى تضع نظريات حول هذه المقاربة السيميائية: «على خشبة المسرح، الأشياء التي تلعب دور رموز ممسرحة تكتسب طوال فترة العرض سمات وصفات وخصائص لا تمتلكها في الحياة الواقعية». كل ما يقدّم على خشبة المسرح هو رمز» (Bogatyrev, 1938; *in* Matejka et Titunik, 1976: 35-36).

«تنفّذ عملية الترميز فور قيامنا بإدخال رمز

إلى نظام دالّ ووضع وظيفته الجمالية. وتصبح المسرحية عندئذٍ مكاناً لحدث رمزي بتميزها عن العالم الواقعي» (Veltruský, 1940; 1964: 84).

غير أن عملية الترميز للعلامات، لا تكون إلا بالربط مع واقع معيّن؛ ولا تعطي إشارة أو علامة ما، ولذا، فهي معرّضة لعدم إتمام عملية ترميز «على خشبة المسرح، يمكن لكل شيء أن يتوقف عن التحوّل إلى رمز، والخضوع لعدم الترميز» (Alter, 1982: *d*11). يحدث ذلك عندما يشعر الجمهور بأنه يشهد حدثاً واقعياً، أو حادثة في سياق المسرحية، أو خطأً في «التوقيت»، أو انقطاعاً في الأداء أو الإدراك الشهواني للجمهور أو اهتمامه بالممثل بصفتيه: «بطل وشخص»، لا كشخصية مسرحية.

إن هذه الجدلية بين الترميز وعدم الترميز هي حصيلة كل خصوصية مسرحية؛ فنأخذ مثلاً «أشياء» واقعية وأناساً وإكسسوارات ومكاناً وزماناً لنجعلهم يعبّرون عن معنى آخر غير الذي يعبّرون عنه، وعن بناء قصة خيالية. ليس من المفاجئ في نهاية المطاف أن يتم التباس ما بين الشيء والرمز، وما بين الواقع المشهديّ والمشهد الآخر، حيث مكان الفعل الخيالي.

☜ سيميائية، رمز، واقع مسرحي.

📖 Mukařovský, 1934; Bogatyrev, 1971; Deák, 1976; Osolsobe, 1981.

حكمة – أو قول مأثور
SENTENCE (OU MAXIME)

من اللاتينية: *Maxima sentencia*؛ أي الفكر الأعظم

بالإنجليزية: *Maxim*؛ بالألمانية: *Sentenzá*؛ بالإسبانية: *Sentencia máxima*.

هو شكل من أشكال الخطاب، يعرض حقيقة عامة ويتجاوز الإطار الضيّق للحالة الدرامية. إن القول المأثور، بالمعنى الحرفي، هو حكمة موضوعة في سياق لغوي ذات طبيعة مغايرة (رواية أو حوار أو مسرحية)، بينما تتجاوز الحكمة ذلك في كلّ سياق (مثال: *Maximes* de la Rochefoucauld (1664) ou De Vauvenargues (1746)). إن الرابط بين القول المأثور والنص لا يتمّ وضعه إلا على حساب استخراج الحوار وتعميمه. والأقوال المأثورة هي عبارة عن «اقتراحات عامة تضمّ حقائق مشتركة ولا ترتبط بالحدث المسرحي إلا بالتطبيق والنتيجة» (D'Aubignac, *Pratique du théâtre*, IV, 5: 1657). وتستعمل خصوصاً في الدراما الكلاسيكية وفي الأنماط التي تدّعي تثقيف الجمهور من طريق استخلاص العبر من المسرحية، وتختفي تقريباً من النص العادي الذي يبحث عن توصيف ما ينطق به الفرد أو المجموعة، وترفض الأشكال العامة العائدة للكاتب، والتي تبدو كثيرة التعليمات والتوصيف.

1- الوضع والوظيفة

يشكّل القول المأثور خطاباً مطلقاً ومستقلاً، وغير خاضع للنص الذي يحدّه. ويُعتبر كلمة حقّ ونوعاً من الجواهر المحبوسة في علبة الخطاب «العادي» للمسرحية. يجب ملاحقته والكشف عنه كخطاب من مستوى آخر، خطاب عالمي متعلّق بقوننة النص وأبعاده.

يخيل للمشاهد أن هذا الخطاب لا ينتمي حقيقة إلى الشخصية، بل وضعه الكاتب فقط، وهو الذي يعتبر المصمّم والفيلسوف الأخلاقي الأكبر، على لسان الشخصية. إذن، فإن القول المأثور هو شكل من أشكال التواصل المباشر ما بين الكاتب والمشاهد، مثل كلمة المؤلف أو خطابه الموجّه إلى الجمهور. ووجهه يُعطى (في شكل غير صحيح) كخطاب «جدّي»، وصحيح وغير خيالي بالنسبة إلى جزء من المسرحية. هذا الوضع المفضّل هو الذي يعطي القول المأثور «الصفة المنزلة غير القابلة للتغير».

2- الشكل

من حيث قواعد اللغة، يظهر القول المأثور في غالب الأحيان في صيغة اللاشخصي ومن دون أي صلة لشخصية المسرحية بالحاضر «التاريخي». (Le Cid, II, 2, v. 434). إنه أحياناً ليس إلا حواراً خاطئاً: (أنا- أنت) متنكّراً بجزء من الجواب العام، عندما يكمن القول المأثور خلف قانون أيديولوجي أو حكمة خارجية (Le Lid, 1, 3, v.157). وفي غالب الأحيان، تبدأ الخطبة الكلاسيكية بسرد جملة من الاقتراحات العامة للانتقال بعدها، كما في القياس المنطقي، إلى الثانوي المعتمد في الظرف الخاصّ بالبطل.

Scherer, 1950; Meleuc, 1969; Pavis, 🕮 1986 a.

مشهد - وحدة مشهدية
SÉQUENCE

🔄 بالإنجليزية: *Sequence*؛ بالألمانية: *Sequenz*؛ بالإسبانية: *secuencia*.

إنّه مصطلح في السرد للدلالة على وحدة مشهدية (من عدة أجزاء) في السرد. أما تسلسل وحدات المشاهد فيؤلّف حبكة الرواية. فالمشهد، كوحدة، هو سلسلة من الوظائف الموجّهة؛ وقطعة مؤلفة من اقتراحات عديدة تعطي للقارئ انطباعاً بأنها وحدة مشهدية مكتملة، «لقصّة أو حكاية» (Todorov, 1968:133).

تقدّم الدراماتورجيا الكلاسيكية في جوانب كبيرة من العمل مقسمةً إلى خمسة فصول، يتّم بداخل كلّ فصل تحديد المشهد من خلال العمل المنفذ من الشخصيات نفسها. والتكلّم على الوحدة المشهدية ليس ممكناً إلا على مستوى المشهد. وفي داخل المشهد الطويل نميّز العديد من اللحظات والمشاهد المحدّدة بحسب مركز اهتمام أو فعل محدّد.

يمكننا داخل الوحدة عزل مجموعة من الوحدات المشهدية المصغرة، «أجزاء من الوقت المسرحي (نصي أو ممثل)، بحيث يحدث خلالها شيء يمكن عزله» (Ubersfeld, 1977 *a*: 255). وثمّة مبادئ أخرى للمحلل (Serpieri, 1977)، تقدّم مثل الحركة ضمن الخطّ المتواصل للفعل أو الوحدة الأدائية المغايرة خدمة مماثلة لإنكار الوحدة المشهدية.

☞ وحدة، تقطيع، لوحة، تحليل الحكاية.

رمز مسرحي
SIGNE THÉÂTRAL

🔄 بالإنجليزية: *Theatrical Sign*؛ بالألمانية: *theatralisches Zeichen*؛ بالإسبانية: *signo teatral*.

1 – تعريف الرمز

في إطار السيميولوجيا المسرحية المستوحاة من سوسور، يعرف الرمز المسرحي على أنّه وحدة الدالّ والمدلول، وفي شكل أدقّ، «الوحدة الصغرى الحاملة للمعنى الناتج من دمج عوامل الدّال وعوامل للمدلول في عمليّة الدمج هذه هي الدلالة على الرمز» (Johansen et Larsen, *in* Helbo *et al.*, 1987).

أ- رمز سوسور

إنّ تحويل الرمز اللغوي المحدد من قبل سوسور على أنه «لا يربط شيئاً أو اسماً، بل مفهوماً وصورة صوتيين»، صورة لن تمرّ من دون طرح مشاكل جدية لما هو تعبير مسرحي ونصّ دراماتيكي (98 :1915). يتألف المخطّط الأول (للتعبير) في المسرح من المواد المسرحية (غرض، لون، شكل، إضاءة، إيماءة، أو حركة... إلخ) بينما يتألّف مخطط المدلول من المفهوم أو التمثيل أو المعنى الذي يرتبط بالمدلول، لا سيّما أنّ هذا الأخير يختلف في أبعاده وطبيعته وتكوينه.

يكفي أن يجتمع في السيميائية المستوحاة من سوسور، الدالّ والمدلول (ونفضّل تعبير «مخطط الأنظمة الدالّة ومخطط الأنظمة المدلولة» لتأليف المعنى)، من دون أن تكون حاجة إلى اللجوء إلى المرجع، الغرض الموجود أو الخيالي، حيث يعود به رمزه إلى الواقع.

بالنسبة إلى الرموز اللغوية، يكون المعنى الخاصّ بها - أي اتحاد الدالّ والمدلول - ذا دوافع، ما يعني أن العلاقة بين الدالّ والمدلول ليست تنظيرية.

أمّا بالنسبة إلى الرموز المسرحية، فبعكس ذلك، إذ إن هناك دائماً دافعاً ما (تناظرياً أو أيقونياً) ما بين الدالّ والمدلول، ذلك، وبكل بساطة، لأن مرجع الرمز يعطي صورة خادعة ملتبسة مع الدالّ في طريقة تقارنها في شكل طبيعي بين الرمز والعالم الخارجي، ويصبح المسرح في بعض علوم الجماليات فن المحاكاة. تهتم بعض علوم الرموز (المستوحاة من أوغدن وريتشارد في العام 1923 وبيرس في العام 1978) مثلاً، بعلاقة الرمز بالمرجع وتقترح تصنيف الرموز بحسب طبيعة هذه العلائق.

ب- تصنيف للرموز

مراجعة المواد، أيقونة أو مؤشّر أو رمز.

2 - ضدّ النظرّية المحقّقة للمرجع

إن الواقع المسرحي ليس المرجع المحقّق للنص الدرامي، فلا الخشبة ولا الإخراج مكلّفان باستقبال المرجع النصي وتمثيله. لا يمكن «إظهار المرجع» أو حتى الدالّ الذي يبدو وكأنّه مرجع خيالي. الخيال المرجعي (المسمّى أيضاً وأحياناً تأثير الواقع) هو الخيال الذي ندرك به مرجع الرمز، بينما لا يكون لدينا بالفعل إلا الدالّ الخاصّ به الذي لا ندرك معناه إلا بواسطة مدلوله. من المهم إذن التكلّم على «الرمز المسرحي» حيث سيحقّق مرجعه على خشبة المسرح. وفي الواقع، يعتبر المشاهد وحده (طوعاً) ضحية الخيال المرجعي : يُخيّل لـ هاملت رؤيته لتاجه ولجنونه، بينما في الواقع لا يرى إلا الممثل وإكسسواره ومحاكاة الجنون عنده.

يمكن للمسرح، بتقليده الإيمائي (التمثيلي) أن يعرف بأنّه ليس إخراجاً لرمز الواقع فقط، بل إنه حقيقة مسرحية يحوّلها المشاهد بلا انقطاع إلى رمز لشيء (عملية الترميز) (*Travail théâtral*, no. 31, 1978: 121). ويمكننا هنا عكس الصيغة التي تهدف إلى تعريف المسرح بطريقة سيميولوجية أن المسرح هو أيضاً رمز لأمر واقعي (عملية تفكيك الرموز) مرجع (واقع) يقدم رمزاً ولقد توصّلت آن أوبرسفلد في الحديث عن الرموز، إلى هذا الاقتراح عندما أكدت أنّ «الرمز المسرحي الملموس هو في الوقت عينه الرمز والمرجع» (1978: 123).

3 - خصوصية الرمز المسرحي

أ- في المرحلة الأولى من الأبحاث السيميولوجية (لا في حالة المسرح فقط)، اعتقدنا بأنّ تحديد الرمز أو الوحدة الأدنى ضروري في وضع نظرية. من جهة أخرى، قاد البحث عن نموذج سيميولوجي منسوخ عن اللغة إلى تفتيت زائد يواصل التمثيل مع تحديد الوحدة الأدنى الزمانية فقط «كقطعة تكون مدّتها متساوية مع الرمز الذي يدوم أقل» (Kowzan, 1975: 215). وعلى الرغم من تحذير كوزان الواضح، لقد قاد الأخير الباحثين إلى ذرّ معانٍ فائضة لوحدات المسرح وهذه تستلزم ربما إدخال تمييز بين الوحدات الصغرى والوحدات الكبرى (وخصوصاً على مستوى القول والرموز الحركيّة) (1975: 215).

ب- من جهة أخرى يحوّل هذا البحث عن الرمز الأدنى أحياناً من دون مراقبة تفاعل مختلف أنظمة الرموز دراسة صلتها وديناميتها. وكان من المجدي أكثر، لتحليل المسرحية، مراقبة تقارب شبكات الرموز أو الأنظمة الدالّة أو تباعدها، والتشديد على دور المنتج والمشاهد في وضع الشبكات وديناميتها (Pavis, 1985 *e*, 1996 *a*).

4 – خصائص الرمز المسرحي

أ- التراتبيّة – (هرميّة)

لا يمكن فهم أي رمز للمسرحية خارج شبكة الرموز الأخرى. وتعيش هذه الشبكة صوغاً دائماً، وخصوصاً في ما يتعلّق بتراتبية الأنظمة المسرحية، وتارة يسيطر النص الدرامي ويدير الأنظمة الأخرى، وطوراً يكون الرمز البصري المماثل في مركز التواصل (التركيز).

ب- الحركيّة

يكون الرمز متحرّكاً في ما يتّصل بالدالّ والمدلول. إنّ المدلول نفسه، ككلمة «بيت» مثلاً، يمكن أن يتجسّد أو يتحقّق بدلالات مختلفة: المسرح أو الموسيقى أو الحركة... إلخ. وعلى النقيض، يمكن للدالّ نفسه أن يستقبل مدلولات كثيرة: الأجر في ما يعني على التوالي الأكل والسلاح ودرجات السلم وغيرها... وفي هذا السياق، يؤكّد أنّ الفعل هو تيّار كهربائي يسمح بالانتقال من نظام دالّ إلى آخر (هونزل) بترتيب الأولويّات وتحريك الرموز على تقسيم خيالي بحسب توجيه يعتمد على إنتاج على قدر التلقي (السيميولوجيا).

صمت

SILENCE

بالإنجليزية: *silence*؛ بالألمانية: *schweigen*؛ بالإسبانية: *silencio*.

يصعب تعريف هذا المفهوم بالمطلق، لأنّ الصمت هو غياب الضجة. ويأخذ الصمت حيزاً كبيراً من الأهمية بحيث يكون غيابه نادراً أو بالأحرى غير ممكن. تهدف الموسيقى، مثل فنون العرض، تقليدياً، إلى سدّ الفراغ مع إنتاج قول ينشأ على الخشبة. وبالرغم من ذلك، **يعتبر الصمت في المسرح عنصراً** ضرورياً للعبة الصوتيّة والحركية للممثل، سواء أكان محدداً في الإرشادات المسرحية «وقفة» أم مخفياً من قِبل الإخراج أو الممثل. **لقد استطاعت دراماتورجيا الصمت أن تتكوّن انطلاقاً من بداية هذا القرن ويمكن تمييز أنواع** مختلفة من الصمت.

1- الصمت في أداء الممثل: الوقفات

يتضمن كلّ سرد لنصّ درامي عدداً معيناً من الوقفات. في معظم الأوقات، وخصوصاً في حال وجود بيت سداسي التفعيل، تحدّد الوقفات من قبل المخطط الإيقاعي (في نهاية البيت أو في الشطر أو في نهاية الجملة أو الحجة أو الحكاية) (Cage, 1966: 109). إنها تسهم في وضع الإيقاع، وتبني سرد الممثل والإخراج وتنشّطه وتحييه وتتأثر بالحالة النفسيّة، ويمكنها أن تكون متقطعة بطريقة طوعية أو غير طوعية، أو تزيد الحدّة أو تحضّر لأثر ما أو تدير فراغاً ما، بحيث تزيد التفكير وخيبة الأمل. وفي النصّ الواقعي (الذي يبدو كمحادثة)، تُترك الوقفات للممثل ليؤدّيها بحرية، فيقوم بها (وفقاً لتعليمات المخرج) بحسب التحليل النفسي للشخصية التي تحاول أن تجد الأوقات بشكل حدسي، حيث الأفكار والتلميحات وغياب تماسك الفكرة تجعلها ضرورية. وتعيل الحركات والإيماءات حاجات هذه الفراغات. هناك صمت، والكلمات تصنعه أو تساعد على صنعه، ولا يقدّم هذا النوع من الصمت بطبيعته أي إشكالية: ويصبح كذلك عندما يبرز الممثل

الوقفات تاركاً تخمين ما لم يذكر، والذي يؤثر بسرعة في النص ويعارضه، ويزعزع استعمال الوقفات والإيقاعات والتسارع بطريقة نفسية، غير أنه يُسمع البنية الشفهيّة للنص وبنية البلاغة وحركتها: بهذه الطريقة عملت منوشكين في Théâtre du Soleil في إخراجها أعمال شيكسبير، مثل ريتشارد الثاني وهنري الرابع.

2- دراماتورجيا الصمت

لطالما حشدت الدراماتورجيا النص بالصمت والوقفات، لكن مع المؤلفات الأولى حول الإخراج، فإنها حلّت كعنصر متكامل ومستقل في العرض. وكان ديدرو قد شدّد في كتابه: في الشعر الدرامي على ضرورة كتابة هذا الصمت في النص: «يجب كتابة التمثيل الإيمائي في كل مرّة يظهر في اللوحة، ويقدّم طاقة أو وضوحاً للخطاب، وفي كل مرّة يصل الحوار، ويميّزه وهو يقوم على لعب دقيق لا يمكن التكهّن به، ويحلّ مكان الجواب، وبشكل شبه دائم عند بداية المشاهد» (1758: 103).

يبدو أن الصمت قد اجتاح المسرح في نهاية القرن التاسع عشر، متزامناً مع مطالب الإخراج ثمَّ لم يعد الصمت مجرّد إضافة على النص، بل العنصر الأساسي في تركيبته.

لقد سبق للمذهب الطبيعي أن أظهر اهتمامه بالخطاب المكبوت للأشخاص «العاديين». ويميل النص الدرامي مع تشيخوف، وخصوصاً في إخراج ستانيسلافسكي، إلى تضمّنه صمتاً قبل تضمّن النص الصمت: لا تتجرّأ الشخصيات ولا يمكنها الذهاب إلى أقصى أفكارها، أو التعبير جزئياً أو بقول ما لا يُذكر، مع الاهتمام بأن هذا «الشيء الذي لا يُذكر» يُفهم من قبل المحاور كمعنى ملتبس.

وفي العقد الثاني من القرن الماضي، أصبح كلّ من ج. ج. برنارد (J. J. Bernard) وهـ. لينورماند (H. Lenormand) وس. فيلدراك (C. Vildrac)، ممثلاً لمسرح الصمت (أو غير المعبّر عنه) الذي يمنهج، وأحياناً بشكل واضح، دراماتورجيا غير المذكور (ainsi J. J. Bernard dans: *Le feu qui prend mal*, 1921 ou *Martine*, 1922) لكن الصمت المستعمل بطريقة منهجية مكثفة يصبح بسرعة كثير الثرثرة. ويدرك بيكيت ذلك جيداً، بحيث يتنقل أبطاله من دون تحذير من فقدان القدرة على الكلام إلى الهذيان اللفظي.

3- ألف صوت للصمت

يسمح تصنيف الصمت في المسرح بأن نميّز من خلاله دراماتورجيات معارضة بشكل جذري لجماليته وهدفها الاجتماعي:

أ- الصمت المتكهّن

إنه الصمت النفسي للقول المكبوت، على سبيل المثال: ستريندبرغ، وتشيخوف وفينافر، حيث غير المذكور ينذرك جيداً بما ترفض الشخصية الكشف عنه وترتكز المسرحية على هذا الانشطار بين غير المذكور والمفكّك. ويكون معنى النص معرفة تأسيس التناقض بين المذكور وغير المذكور.

ب- صمت الاستلاب/ الارتهان

إن أصل صمت الارتهان الأيديولوجي ظاهر. ويمتلئ هذا النوع من الصمت بكلمات غير مجدية، ومسمّمة من وسائل الإعلام وصيغ الاتفاقيات تاركة دائماً استشفاف الأسباب الاجتماعية للارتهان. ومن بعده المسرح اليومي هؤلاء الممثلون الفعليون له (فينزل، تيلي، دويتش، لاسال).

ج- الصمت الغيبي - الماورائي

يعتبر الصمت الوحيد الذي لا يمكن تحويله بسهولة إلى قول بصوت منخفض.

والسبب الوحيد لذلك هو الاستحالة (بينتر، بيكيت) الخلقية أو حتمية اللعب بالكلمات من دون القدرة على ربطها بالأشياء باستثناء النمط المرِح (هاندكي، بيكيت، هيلدسهايمر، بينجيه).

د- الصمت الثرثار

يعدّ غامضاً في شكل زائف. فهذا الصمت الذي ليس في الحقيقة صمتاً، يضجّ في غالب الأحيان في الميلودراما ومسرح البولفار والأخبار التاريخية المعروضة في حلقات على شاشات التلفزيون، ويستغل هذا الصمت خاصيته الاستطرادية بثمن معقول.

ويعدّ الصمت العنصر الأكثر صعوبة للتلاعب به في عمل الإخراج، لأنّه يمكنه أن يتفلّت بسرعة من الكاتب، ليصبح لغزاً متعذراً فهمه، وبالآتي قابلاً للنقل بصعوبة، أو يصبح سلوكاً ظاهراً جداً وبالآتي مملاً بسرعة.

وضعيّة اللّغة

SITUATION DE LANGAGE

🔄 بالإنجليزية: *Language Situation*؛ بالألمانية: *Sprechsituation*؛ بالإسبانية: *situación de lenguaje*.

1- تواجه وضعيّة اللغة الوضعية الدرامية. فبينما تواجه الأخيرة الحالة التي يعيشها النص الملفوظ، فإن وضعية اللغة عن الخطاب الذي لا يقود إلى واقع خارج عن نفسه، بل إلى صيغته الحالية، مثل حالة اللغة الشعرية، التي هي أيضاً لازمة ومنعكسة ذاتياً. إنها «تكوين للأقوال، ولإنتاج علاقات نفسية من النظرة الأولى، وهي تسوية اللغة السابقة» وهي ليست خاطئة بقدر ما هي خجولة (Barthes, 1957: 89).

2- إن كل نص لا يميل إلى الوضوح والشفافية ولا يترجم إلى حالة أو فعل، بل يلعب على ماديته وحدها، يولّد حالات من اللغة. في هذا السياق، يصرّ النص على طابعه المبني والمزيف، ويرفض الانتقال إلى التعبير الطبيعي للنفسية. إن جميع السلوكيات الأدبية والمسرحية ظاهرة صراحة. ومن المتعذّر رفضها من قِبل مرجع أو أي نظام أفكار. من بين النصوص التي تعتمد على وضعية اللغة، يذكر بارت (1957) مسرح ماريفو وأداموف؛ ويمكن أيضاً أن تضاف جميع النصوص الدرامية التي تُعنى بإشكالية المسرح في المسرح، وتظهر وظيفتها البلاغية. وبهذه الروح تعمل بعض أساليب الإخراج الكلاسيكية (مثل عمليات إخراج (أنطوان فيتيز، وج. ك. فول (J.- C .fall)، وج. م. فيليجيه أو س. روجي) (C. regy)، على إيجاد البعد البلاغي واللغوي للنص.

☞ الصورة النمطيّة، الخطاب، السيميولوجيا.

📖 Segre, 1973; Helbo, 1975; Pavis, 1980 *a*, *c*, 1986 *a*.

وضعية العرض/ الكلام الملفوظ SITUATION D'ÉNONCIA-TION

🔄 بالإنجليزية: *Situation of Enunciation*؛ بالألمانية: *Aussagesituation*؛ بالإسبانية: *situación de enunciación*.

تستعمل السيميولوجيا ونظرية العرض البياني مفهوم وضعية عرض الكلام الملفوظ لوصف المكان وظروف إنتاج فعل واضح في قراءة نصّ درامي كما في إخراجه. «فعرض البيان هذا (يقول بنفينيست) هو توظيف اللغة بفعل فردي لعرض البيان» (Benveniste, 1974 : 80).

ويضيف بنفينيست (1974: 79-88)» أن

في الالتزام نفسه هي «قابلة للعرض» من قبل الترسيمات العواملية المختلفة، فالعلاقات ما بين قائدي الحدث في المأساة، في وقت محدّد للسياق الدرامي، تشكّل صورة عن حالتها. ولا يمكننا استخراج شخصية من هذا الترتيب العواملي من دون الإخلال بمخطّط الحالة. إن كل حدث هو تحويل للحالات المتتالية. وبحسب المقاربة البنيوية، ليس للأحداث والشخصيات أي معنى إلا في عودتها إلى السياق الشامل للحالة: فليس لها أي قيمة إلّا بمكانها واختلافها في عالم الدراما.

2- حالة وإخراج

إن وضع الحدود للحالة، يساوي بحسب بعض الباحثين (Jansen, 1968, 1973) تطابق توجيه النص مع العناصر المسرحية التي لا تتبدل خلال وقت معيّن. وتهدف الحالة إلى التأمل بين النص والتمثيل بقدر ما تقطع الضرورة النص بحسب اللعبة المسرحية الخاصة بالحالة.

3- حالة ونص ثانوي

تتمتع الحالة بالقدرة على الوجود من دون أن تقال (موصوفةً أو معبّراً عنها) من قبل النص. إنها تنتمي إلى خارج اللغة والمسرحية وما يعرفه ويفعله الأشخاص ضمناً. هكذا، فإنّ «تأدية الحالة» (بالتناقض مع «تأدية النص») ستكون، بالنسبة إلى الممثّل أو المخرج، عدم الاكتفاء بتسليم النص، بل إدارة الصمت ولعبة المسرح مع إعادة خلق جوّ وحالة خاصين. وهنا، فإنّ الحالة هي التي ستعطي المفتاح للمشهد. وتقترب الحالة من مفهوم النص الثانوي، وتقدّم إلى المشاهد كبنية شاملة وأساسية للفهم. إنها أيضاً ضرورية بصفتها نقطة دعم ثابتة نسبياً على الخلفية التي تتعلّق بها وجهات النظر المختلفة والمتغيّرة للشخصيات، والنقيض صحيح.

4- حالة أو نص؟

إن النتيجة القصوى هي أن يصبح النص انبثاقاً لمتبّلات الحالة، وأن يفقد كلّ استقلالية وكلّ ثخانة، ويصبح «ظاهرة إضافية للحالة» (فيتيز) في المسرح المرتكز بالكامل على الحالات الطبيعية، ينتهي الأمر بالشخصيات والحالة بكونها الواقع الوحيد، مع إحالة النص إلى صفّ المظاهر الثانوية المقتبسة من الحالة. إن هذا الانعكاس لا يأتي بلا أي خطر، لأن النص لا يصبح سوى سيناريو لا يمكننا أن نسأله بحدّ ذاته، خارج الحالة والإخراج بشكل ملموس. وبعكس هذا الاجتياح للحالة، يتفاعل المخرجون ويدّعون تأدية النص لا الحالة: «عندما يقول الممثل كلمة ما، أهتم بهذه الكلمة وبشراكة الأفكار التي تولدها هذه الكلمة، وبدلاً من لعب الحالة، ألعب بالأحلام التي تلهمني إياها الحالة (...) ما تطلقه الكلمات فيَّ من أحلام، فيَّ وفي الممثلين» (Vitez, *L'humanité* du 12.11.1971).

حالة من الكلام، حالة اللغة، النص الدرامي.

Polti, 1895; Propp, 1929; Souriau, 1950; Mauron, 1963; Sartre, 1973.

مشهد قصير/ سكتش
SKETCH

بالإنجليزية: *Sketch*؛ بالألمانية: *sketch*؛ بالإسبانية: *Sketch*.

كلمة إنجليزية تعني «الشكل الأوليّ» (الخارطة الأولية/ التشكيل الأولي).

السكتش، أو المشهد القصير، يقدّم حالة فكاهية، يؤدّيها عدد قليل من الممثلين، من دون أي تمييز عميق أو عودة للحبكة، ومع التشديد على اللحظات المضحكة والهدامة. ويعتبرُ المشهد قصيراً خصوصاً في حالة الخياليين الذين يؤدّون شخصية أو مسرحية

من نصّ فكاهي وساخر في قاعة الموسيقى أو الكاباريه أو على شاشة التلفزيون أو في المقهى - المسرح. ويكون محرّكه الأساسي السخرية، الأدبية أحياناً (الباورودي (Parodie) لنص معروف أو لشخص مشهور)، وأحياناً أخرى غريبة وساخرة (في السينما والتلفزيون) من الحياة المعاصرة. ر. ديفوس (R. Devos)، وج. بيدوس (G. Bedos)، وأحياناً ف. راينود (F. Raynaud)، وكولوش، وبيار ديبروجس (Pierre Desproges).

النقد الاجتماعي

SOCIOCRITIQUE

بالإنجليزية: *Sociocriticism*؛ بالألمانية: *Soziokritik*؛ بالإسبانية: *sociocrítica*.

هو عبارة عن طريقة لتحليل النصوص تقترح النظر في علاقة النص بالمجتمع، ودراسة «وضعية الاجتماع في النص لا الوضعية الاجتماعية للنص» (Duchet, 1971: 14) ويبحث النقد الاجتماعي عن الطريقة التي يدوّن بها الاجتماع في بنية النص بنية الخيال وبنية الحكاية وخصوصية الكتابة. ويرى النقد الاجتماعي نفسه بأنّه «شِعر المجتمع وغير منفصل عن قراءة الأيديولوجية في إمكاناتها النصية» (Duchet, Gaillard, 1976: 4).

1- النقد الاجتماعي في النظرية وفي النقد الأدبي

طبّقت هذه الطريقة أولاً في الرواية (الواقعية والطبيعيّ في الأساس) في أعمال كانت علاقتها بمجتمعها وبأيديولوجية واضحة نسبياً، دوشيه (Duchet, 1979). وتمّ تطويرها في بداية السبعينيات للجمع بين علم اجتماع الأدب ومقاربة شكلية للفعل الأدبي. ويظهر علم الاجتماع بأنّه عامّ جداً، ومرتبط بمواضيع كبيرة وبمحتويات صريحة للأعمال. وكاد علم الاجتماع أن يتمكّن بصعوبة من تحليل النصوص بإيجاد البنى الاجتماعية أو الفكرية التي تؤلّف فرضية: الشكلية، من جهة أخرى، تحلل النصوص مع الادّعاء باستثناء مرجعها الاجتماعي، ما يؤدّي إلى وصف لآليات نصية صغيرة تفهم بصعوبة النشوء التاريخي أو الصلة بتاريخ أفكارها. باختصار، يهدف النقد الاجتماعي، إن لم يكن إلى التوفيق فعلى الأقل إلى مواجهة المنظور الاجتماعي أو الشكلي. كما ويستعرض أعمالاً خاصة تهدف إلى وصف الآلية، من دون استثناء العلاقة، في السياق الاجتماعي، ما بين إنتاجه واستلامه.

2- صعوبات النقد الاجتماعي

إنّ النقد الاجتماعي المطبّق على المسرح لا يزال في بداية خطواته، على الأقل بالمعنى الحرفيّ للنقد الاجتماعي، لأن مقاربات ربط النص بالتاريخ لا تعود إلا إلى أيامنا هذه. وقبل تصوّر ما يمكن أن يكون برنامجه الخاص، يجب أولاً الاهتمام بصعوبات النظرية الأيديولوجية وعلاقة النص بالتاريخ وتحديد السياق الاجتماعي.

من المؤكد أن نظرية الأيديولوجية خاطئة إذا فهمناها نظرّية تتجاوز المفهوم الأيديولوجي كغرفة مظلمة (ماركس)، ومفهوم الإدراك الخاطئ وتكتيك التضليل والاستغلال. إنّه الذهاب بأكثر سرعة في المهمة من الاعتقاد (مع بعض الماركسية) بأن الأيديولوجية هي لإخفاء الواقع فقط وتمويه الحقيقة والسيطرة على مجموعة أخرى وخدمة أخرى. هل يجب معرفة كيفية تفاعل هذه الأيديولوجية مع النص الأدبي وفيه؟!

أن تتمّ معارضة الفردية والاجتماعية مثل علم الاجتماع بقدر المنطق السليم فهذا طرح مشكلة بحسب تناقض يفرض تجاوزه في حال

العرض البياني هو تحقيق صوتي للغة، وهو ينطوي على تحويل فردي للغة والخطاب وهو أيضاً عبارة عن عملية اعتماد للجهاز الرسمي للّغة». وبفضل العرض البياني، «تجد اللغة نفسها مستعملة للتعبير عن علاقة معيّنة بالعالم». في العرض البياني الكتابي للمؤلف، وبالأحرى في حالة المؤلّف المسرحي، «يمكن للكاتب أن يقوم بعملية العرض البياني الكلامي من خلال كتاباته وداخل كتاباته، فيجعل أناساً يتكلّمون» (88).

في المسرح، يتمي السرد البياني إلى الكاتب الذي يتنقل ما بين النص الملفوظ للشخصيات والممثلين ومجموعة المخرجين. غير أنّ هذا التناقض، أو هذا «السرد المزدوج» (Ubersfeld, 1977 a: 250) ليس مطلقاً، لأن الكاتب من جهة، هو نفسه الذي يجعل الشخصيات تتكلم، ومن جهة أخرى، لأن الكاتب ليس قابلاً للاختزال بصوت واحد أو بخطاب متماسك وموحد يكون مقروءاً بوضوح في الإشارات المسرحية أو في البنية الواضحة للحوارات والنزاعات التي تضمها.

1- عرض بياني عيني

حالة الخطاب هي تحدّيث وضعيّة الخطاب في الإخراج، لأن العرض يُظهر شخصيات تتكلم. وعند قراءة النصّ يبحث المخرج عن حالة تحقق أهداف كلام الشخصيّات، والشروحات الإخراجيّة وتعليقه الخاص حول النص المطلوب تحقيقه. والتحليل الدرامي الذي يتصوّره المخرج لن يتحقق إلا من طريق تحقيق العمل المسرحي عبر المكان والزمان والمواد والممثلين. هذا هو العرض العياني، أي تنفيذ العمل في المكان والزمان في جميع عناصره المسرحية والدراماتورجية المعتبرة صالحة لإنتاج المعنى وتلقّيه من قِبل الجمهور الموضوع في حالة التلقّي المعينة.

2- مناخ السرد

تُلزم عملية تأدية النص (مع كل المعاني التي يمكن أن تكون للمصطلح) الاستفادة من حالة العرض البياني. وتحتوي بعض النصوص (وخصوصاً الطبيعية منها) إشارات محدّدة للحالات والشخصيات. يحدّ الإخراج نفسه في غالب الأحيان بدمج النص والحالة في الرسالة عينها، بحيث إنّه بالعكس، عندما لا يقول النص، أو الإشارات المسرحية إلا القليل عن الحالة، يكون هامش التلاعب عند المخرج وعارض البيان كبيراً. وغالباً ما يولد خيار حالة بيانية قراءة وإضاءة جديدتين.

3- شروط الكلام

ليس المطلوب تحديد من يتكّلم وإلى من يتوجّه الكلام فقط، ولكن أيضاً إدراك كيفية انفتاح الإخراج بصفته كلاماً مسرحياً شاملاً ينفتح ويقدم نفسه إلى الجمهور، وكيف نتصوّر المنظور بالصوت (والسمع) من قبل المكان والزمان لشروط الكلام الملفوظ لكي يتلقّى الجمهور الإخراج.

ويتمّ توضيح الكلام الملفوظ أيضاً من خلال «سلوك» المتكلّم بالنسبة إلى خطابه والسلوك المماثل. بالمعنى البريختي، أي الطريقة في الوقوف والتصرّف وأيضاً الوضعية في مواجهة سؤال لا يقتصر على العرض الحركي للممثّلين، بل على السينوغرافيا، وطريقة الإلقاء ولعبة الإضاءة، التي تعبّر جميعها عن علاقة المعبّر عنه والسرد.

ويقدّم جميع المتكلّمين المسرحيين صورةً ملموسة عن حالة الكلام والعرض مع اقتراح تسلسل هرمي تراتبي أو، على الأقل، ترابط ما بين مصادر الكلام.

4- تأويليّة العرض الكلامي

كما في الجملة، فلعرض البيان دائماً «الكلمة

الأخيرة» في النص الملفوظ. ويعتبر الإلقاء فعلاً ترميزياً يفرض على النص حجماً وتلويناً صوتياً وجسدياً وتكييفاً مسؤولاً لمعناه. ومع إعطاء النص إيقاعاً معيناً و «تسلسلاً» مستمراً أو متقطعاً، يقدّم الممثل الأحداث ويقدّم الحكاية، ويجعل النص الدرامي قابلاً للفهم بقدر التعليق الخارج عن النص. إنّه الترابط ما بين هذا السرد الخاص بالممثل (ومن خلاله الإخراج) والنصّ الدرامي وهو الذي يُنتج الإخراج.

هناك إذن نصان لغويان وطريقتان لتحليلهما ووضع السيميولوجيا المطلوبة: النص الدرامي المدروس «على الورق» القابل لسيميولوجيا النص الذي يعير الأنواع الأخرى من النصوص بعضاً من طرقه، ونصّ السرد الذي تمّ إخراجه والذي يتضمّن كل الأنظمة الآلية الممكنة المرتكزة على الصورة المرئيّة أو المسموعة. وكما، «يعتبر جان كون (Jean Caune) النصّ مادة محوّلة بالكتابة المسرحية لعنوان الحركة والصوت والمكان». وتختلف طبيعة التعبير الشفهي للممثلين، في مخطّط التعبير، عن طبيعة النص المكتوب. وليست المادّة هي التي تغيّرت بقدر تغيّر تنظيمه الرسمي. إن النصّ المعبّر عنه يقدّم بواسطة تنفّس وحركة أو نشاط أو مكان. إنّه عنصر من عناصر الشكل المسرحي وليس له قيمة إلّا بمكانه في الشكل الكامل والعلاقات التي يرتبط فيها مع العناصر الأخرى (1981: 234).

وعبر العلاقات والتفاعلات تحديداً للأنظمة المختلفة الدالة، وبالآتي من عرض بيانها نستطيع بطريقة أفضل تحديد ماهية «عرض البيان المشهدي» أو ما يسمّى بالإخراج.

حالة، حالة درامية، فعل للدلالة، خطاب، واقعيّة.

Veltruský, 1977; Pavis, 1978 *a*; Kerbrat-Orecchioni, 1980, 1996.

حالة درامية

SITUATION DRAMATIQUE

بالإنجليزية: *Dramatic Situation*؛ بالألمانية: *dramatische situation*؛ بالإسبانية: *situación dramática*.

إنّها مجموعة من المعطيات النصية والمسرحية الضرورية لفهم النص والفعل، عند وقت معيّن من القراءة أو المسرحة. في هذا السياق، لا يمكن للرسالة اللغوية أن تحمل معنى في حال تجاهلنا حالة أو سياق الكلام. في المسرح أيضاً، يرتبط معنى المشهد بطريقة تقديمه ووضوحه أو معرفة الحالة. ويعود وصف حالة المسرحية، في وقت معيّن، إلى أخذ صورة عن كلّ علاقات الشخصيات و«تجميد» تطوّر الأحداث لإقامة قائمة بالأفعال.

يمكن إعادة بناء الحالة من خلال الإشارات المسرحية والإشارات المكانية والزمانية والإيماءات والتعبير الجسدي للممثلين والطبيعة العميقة للعلاقات النفسية والاجتماعية بين الشخصيات بشكل عام. إنّ كل إشارة مهمة لفهم دوافع الشخصيات.

تسبب عبارة «الحالة الدرامية» بعض التناقض بين المصطلحات: ترتبط الدراما بالضغط، وبالانتظار وبجدلية الأفعال. وعلى النقيض، يمكن أن تبدو الحالة جامدة ووصفية مثل الأنواع المسرحية. يتقدّم الشكل الدرامي بسلسلة من الحوارات للتناوب على الأوقات الوصفية والمقاطع الجدلية في حالات جديدة. وكلّ حالة، جامدة ظاهرياً، ليست سوى تحضير للحلقة المقبلة، وتشارك في بناء الحكاية والفعل.

1- حالة ونموذج عواملي

إن الحالة المتبادلة للشخصيات المشاركة

أردنا «الخروج من الثنائية الميكانيكية: فرد ومجتمع وعمل فني وشروط خارجية لإنتاجه» (Jaffré, 1974: 73). في حال أردنا البحث عن ارتباط علم الاجتماع بطريقة التحليل النفسي.

3- مهمات النقد الاجتماعي في المسرح

إن المهمات كثيرة ولها قواعدها وشروطها، ومع ذلك، فقد كان كلود دوشيه (Claude Duchet) محقّاً في رؤية المسرح كملعب مناسب للنقد الاجتماعي المستقبلي، لأن «المسرح يظهر الاستعمال الاجتماعي للخطاب، ويمكن لنصّه أن يعود إلى هذا الاستعمال، مع الأخذ بمنظور قيمة الخطاب نفسها مع الارتكاز على إشكالية التبادل الشفهي الذي يؤلّفه» (Duchet, 1979: 147).

أ- تبادل الكلام

وبعيداً من برهان الحوار والأدوار والشخصيات، نتساءل من يتكلّم مع من، وما هي الأدوار والاستراتيجيات التي يتم تقديمها، كيف يولد الخطاب فعلاً ما، وما هي القوى الاجتماعية والبنى الأيديولوجية والاستطرادية التي تتحاور من خلال النزاعات والصراعات؟ (فوكو، ألتوسير).

ب- النظام الدرامي

في حال وجود مسرح، وبالآتي وجود خطاب متصارع ومتزعزع، فهذا يعني أيضاً وجود عالم اجتماعي مصغر للشخصيات لا يجد أي تعبير أفضل إلا من خلال هذا الشكل المتصارع، حيث لا أحد يحتفظ بالكلمة الأخيرة.

ج- النص والممارسات المسرحية

لا يقتصر المسرح على النص الدرامي الذي لا يكون قائماً بحقّ إلّا عندما يتمّ تبيانه على الخشبة ويُقدم من قِبل أنظمة الرموز المختلفة (ممثل وضوء وإيقاع وسينوغرافيا... إلخ). وهنا يترتّب على النقد الاجتماعي مسؤولية الاختيار بحيث يتعيّن عليه الاستعلام عن العمل الملموس للمسرحية، وأصلها، ووظيفة الأنظمة غير الشفهية. وهذا ما يعتبره المسرح ممارسة اجتماعية: أي فرقة تؤدي مسرحية موليير؟ أي نوع من الممثلين استُخدم؟ من كان ينسق عملهم وتحت أي هدف اجتماعي أو جمالي؟ كيف تمّ ترتيب التمثيلية؟ فمن خلال هذه الأسئلة ندرك اجتماعية الممارسة المسرحية ومعنى الأشكال والمواد المستعملة. ويكون التساؤل أحياناً طموحاً: ما هو الرابط بين مجتمع ما، والرقصة والسينوغرافيا؟ (Francas-tel, 1970). كيف نحلّل «حالة الجمهور داخل المكان المسرحي؟» (Hays, 1981 *b*: 369).

د- وساطة الإخراج

يضمن الإخراج وجود رابط اجتماعي مخصّص وفي بعض الأحيان وجود رابط بوظيفة المخرج حيال النص والجمهور المراد الوصول إليه فكرياً وعاطفياً. وتجبر هذه العلاقة على الاهتمام بتطور الجمهور والسياق الاجتماعي والوظيفة المتغيّرة للمسرح.

هـ- تحقيق النص والعرض

للتكيّف مع هذا التطوّر، يراقب النقد الاجتماعي تحقيق النص في قراءة المخرج، ثمّ الجمهور في مواجهة التمثيل، ويلتقي في طريقه السياق الاجتماعي (السياق الكلي للظواهر الاجتماعية) بحسب موكاروفسكي الذي يجب إعادة بنائه لإنتاج العمل كما لاستلامه الحالي.

و- التناقضات الأيديولوجية

في شكل أساسي، يقترح النقد الاجتماعي أن يحمل النص الدرامي أثر التناقضات الأيديولوجية المرئية في شكل أو بآخر في

صراع المذاهب أو ترتيب النظام الدرامي. وترفض التناقضات الإجابة عن السؤال الآتي: «هل الكاتب رجعي أو تقدّمي؟» حيال الشعور بالتناقضات بشكل أفضل، أي بالمغالطات وعدم التوافق بين مفاهيم العالم؟ هكذا، شدّد الناقد الاجتماعي بينيشو (Bénichou) في كتابه *Morales du Grand Siècle* (1948) على أن موليير لا يؤثر في الأيديولوجيا البرجوازية، ولكنه يشهد مثالية أرسطوقراطية. ويكشف عن استقرار مسرح موليير ومعناه العميق من خلال طريقة تقديم المسرحية للنزاعات لا من خلال أقوال الشخصيات: تبقى الصعوبة الأساسية في التأسيس النصي للهوّة الكبيرة وفي توضيح التناقضات الاستطرادية بقدر العلاقات العواملية (من دون أن يتوافق الخطاب والفعل بالضرورة).

4- النقد الاجتماعي والأنظمة السلوكية الأخرى

على الرغم من أن النقد الاجتماعي ما زال يبحث عن طريقه وهويته الخاصة، فإنه يختلف في طرقه وأهدافه عن المقاربات الاجتماعية الأخرى:

- يحلّل علم اجتماع «الجمهور»، تكوين الجمهور وتغيّراته ويشرح الاستلام بحسب التصنيفات الاجتماعية - الثقافيّة (Gourdon, 1982)، الاقتصاديّة.

- ويضم علم اجتماع الثقافة المسرح إليه في التطور الشامل لثقافة ما.

- يستعلم علم اجتماع المؤسسات لدى المؤسسات الأدبية وأنماط الإنتاج - الاستهلاك والنقد والإصدار.

ومثل شقيقته الكبرى، أي السيميولوجيا، يتعرّض النقد الاجتماعي لخطر فقدان أية خصوصية جراء دمج نتائج هذه الأنظمة الشقيقة عشوائياً ودون الانتباه إلى التدوين النصي والمسرحي لهذه المعطيات الاجتماعية. على الأقل يمكن في هذا السياق أن يكون النقد الاجتماعي قد استفاد من الأنظمة. إن النصّ، أو العرض المراد تحليله، لا يستطيع أن يكون إلّا بملء حدودها الضيقة وبتقبل - ساعتئذٍ - الغزو الدائم للاجتماع داخل حصن النسيج النص أو المسرحي.

📖 Lukács, 1914; Goldmann, 1955; Adorno, 1974; Jameson, 1981; Pavis, 1983 a, 1986 a, Viala, 1985.

علم اجتماع المسرح
SOCIOLOGIE DU THÉÂTRE

🔄 بالإنجليزية: *Sociology of Theatre*؛ بالألمانية: *Soziologie des Theaters*؛ بالإسبانية: *Sociologia del teatro*.

إنّه فرع من المعرفة يهتم بالطريقة التي تنتج بها المسرحية وبتلقّيها من قِبل مجموعة من الناس. يمكن أن يطبّق عليه تحقيق تجريبي (على سبيل المثال حول البنية الاجتماعية والديموغرافية للجمهور) أو يمكن أن يفاتح هذا التحقيق بحسب «الرأسمال الثقافي الملحق» بالجمهور ب. بورديو (P. Bourdieu).

ولا يهتم علم الاجتماع بإقامة علاقات مع البنى الاقتصادية، إنما بتقييم ربط العمل، النصي أو المسرحي، بالأفكار والمفاهيم الأيديولوجية للمجموعة وللفئة الاجتماعية والتاريخ. ويبدو برنامج غورفيتش (Gurwitch) (1956) الممتد منذ ما قبل دوفينيو (1965) أو شيفتسوفا (Shevtsova) (1993) معاصراً:

- دراسة الجمهور بغية «استنتاج اختلافه

ومختلف درجات التلاحم وأهمية التحوّلات الممكنة في التجمعات» (1956: 202).

- «تحليل العرض المسرحي في حدّ ذاته كما يحدث في الإطار الاجتماعي».

- «دراسة مجموعة من الممثلين بصفتهم ينتمون إلى فرقة، وبشكل أوسع، بصفتهم محترفين».

- دراسة العلاقة ما بين الخيال النصي والمسرحي والمجتمع الذي تمّ إنتاجه أو تلقيّه فيه.

- مقارنة الوظائف الممكنة للمسرح بحسب حالة المجتمع في وقت معيّن.

سينجح علم الاجتماع في مواجهة نتائجه بجمالية الاستلام (Jauss, 1978) وذلك بإقامة آفاق الانتظار عند الجمهور و«النظام المسرحي للشرط المسبق تحت الإدراك الحسي» (De Marinis, 1987: 88) وخصوصاً تحت التجربة الجمالية للمشاهد (Pavis, 1996) من دون أن يهمل التفكير التأويلي لشروط الفهم والتعبير حتى بلوغ أنثروبولوجيا المشاهد والعرض.

☜ النقد الاجتماعي، سيميولوجيا، واقع ممثل.

مناجاة النفس

SOLILOQUE

من اللاتينية: (*loqui, parler*) تكلم؛ (*solus, seul*) وحيد؛ بالإنجليزية: *Soliloquy*؛ بالألمانية: *Monolog*؛ بالإسبانية: *Soliloquio*.

شخص أو شخصية تحادث نفسها. ومناجاة النفس، أكثر من المونولوج، تستند بمرجعيتها إلى حالة تتأمل فيها الشخصية في وضعها النفسي أو المعنوي أو الأخلاقي، كاشفة بذلك النقاب، بفضل اتفاقية مسرحية، تبقيه مجرّد مونولوج داخلي. وتكشف تقنية مناجاة النفس للمشاهد روح الشخصية أو لاوعيها: من هنا بعدها الملحمي والغنائي وقدرتها على أن تصبح قطعة مختارة يمكن فصلها من المسرحية ولها قيمتها المستقلة (مناجاة هاملت حول الوجود).

وفي المنظور الدرامي، تجيب مناجاة النفس عن ضرورات مضاعفة: (ثنائية، مزدوجة)

1- بحسب المعيار الدرامّي، تسوّغ مناجاة النفس وتستحضر في بعض الحالات ما يمكن قوله: لحظات بحث البطل عن الذات، والحوار بين مطلبين أخلاقيين أو نفسيّين يستحيل للفاعل قوله بصوت مرتفع (معضلة)، ويكون الشرط الوحيد لنجاحها هو أن تبنى في شكل واضح لتتجاوز وضعية المونولوج أو تيار وعي «غير مسموع».

2- بحسب المعيار الملحمي، تؤلّف مناجاة النفس شكلاً من أشكال تبنّي الأفكار التي لولاها تبقى حروفاً ميتة. من هنا، نرى ملامح هذا الشكل غير المحتمل الوقوع في إطار الشكل الدرامي البحت. وتحثّ مناجاة النفس على قطع الخيال وإنشاء اتّفاق مسرحي لإقامة تواصل مباشر مع الجمهور.

☜ حوار، كلام جانبي، توجّه إلى الجمهور/ تقاطع المواقف الشعرية.

أغنية

SONG

(كلمة إنجليزية تعني أغنية).

بالإنجليزية: *Song*؛ بالألمانية: *song*؛ بالإسبانية: *song*.

اسم يعطى للأغاني في مسرح «بريخت» (أوبرا القروش الأربعة) لتمييزها عن الغناء المتناغم، والذي يصف وضعاً أو حالة ذهنية

في الأوبرا أو الكوميديا الغنائية. والأغنية هي عبارة عن وسيلة «تماسف»، وقصيدة شعرية ساخرة تهكمية (بارودية) ذات إيقاع، نصه محكي أكثر مما هو مغنّى.

سوتي
SOTTIE

بالإنجليزية: *Sotie, Farce*؛ بالألمانية: *satirischep posse, Sotie*؛ بالإسبانية: *sotie, farsa*.

مسرحية كوميدية مأخوذة من القرون الوسطى (القرنين الرابع عشر والخامس عشر). تعتبر «السوتي» مسرحية الحمقى (المجانين) والتي، وراء قناع الجنون، تهاجم الأقوياء وممارساتهم (على سبيل المثال: *Jeu du prince des sots* لغرينغور (Gringore)).

أداء، مهزلة (مسرحية هزلية)، أخلاقية.

Picot, *Recueil général des soties*, 1902-1912; Aubailly, 1976.

خادمة لعوب
SOUBRETTE

بالإنجليزية: *Lady's Maid, soubrette*؛ بالألمانية: *Soubrette, Zofe*؛ بالإسبانية: *criada*.

الخادمة اللعوب هي التابعة للشخصية النسائية الأساسية في الكوميديا. وقد تعطي الخادمات نفسها الحق في «تقويم» سيداتها أو في التفاعل بحزم ضدّ المشاريع الحمقاء (أمثال دورين وتوانيت عند موليير). وغالباً ما يعتبرونها من أفراد العائلة البرجوازية التي تخدم فيها. والتابعات يمنحن لأنفسهن الحق بتقويم ساداتهم أو بردّة فعل قوية ضد مخططاتهم غير الإنسانية، وهذه هي حالة دورين (Dorine)وتوانيت عند موليير. وغالباً ما تكون التابعات جزءاً من العائلة البرجوازية التي تخدمها. والتابعات هنّ الأقرب إلى السيدة المرافقة: مارتون (Marton) وليزيت (Lisette) في **الاعترافات الخادعة** (*Les Fausses confidences*) **ولعبة الحب والقدر** (*Le jeu de l'amour et du hazard*). ونادراً ما تكون هي المحرّكة الأساسية للعبة، كما هو حال الخدّام فإن التابعات تساعدن على الأقل، على تسليط الضوء على حالة سيداتها النفسية.

الملقّن
SOUFFLEUR

بالإنجليزية: *Prompter*؛ بالألمانية: *Souffleur*؛ بالإسبانية: *apuntador*.

إن وظيفة الملقّن التي بدأت في القرن السابع عشر هي في طور الزوال اليوم: فهي لم تعد موجودة بشكل رسمي إلا في فرقة «الكوميديا الفرنسية»، وذلك بسبب هجرة نظام التبديل والمشاهد على الطريقة الإيطالية. الملقن يساعد الممثلين الذين يقعون في صعوبات وهم يؤدّون أدوارهم، وذلك بالتكلّم بطريقة واضحة من دون رفع الصوت من الكواليس أو من حفرة مموّهة في الوسط وعلى مستوى مقدمة الخشبة. ثم يقوم الملقّن بلفظ الكلمة في حال ارتبك الممثل في حواره مع الانتباه إلى الفواصل الزمنية تجنّباً لخلطها مع فقدان الذاكرة. يتعيّن على الملقّن الجيّد أن يعرف عبر مراقبة الممثلين كيفيّة تفادي الخطأ أو الصعوبة وأن يتدخّل في الوقت المناسب.

مصدر
SOURCE

بالإنجليزية: *Source*؛ بالألمانية: *Quelle*؛ بالإسبانية: *fuente*.

هو مجموعة الأعمال المكتوبة أو الممسرحة التي يمكن أن تؤثّر بشكل مباشر أو غير مباشر في المؤلف الدرامي.

بالمعنى الضيّق، فإن المصدر هو نص استوحى منه المؤلف أفكاراً لعمله: مسرحيات، وأرشيف، وأساطير وخرافات... إلخ، وكل كتابة درامية تستوحي عملاً درامياً تقتبس منه، وهذا بسبب لجوء المؤلف إلى المواد المختلفة التي يستعملها بحسب حاجاته، وأحياناً بطريقة تلامس السرقة الأدبية وبوشنر يعيد نسخ مقتطفات من كتب التاريخ لكتابة مسرحيته: **موت دانتون** (*La Mort de Danton*).

إنّ مفهوم المصدر لم يعد متداولاً اليوم إلا بواسطة النقد الإيجابي على طريقة لانسون (Lanson) (وقد وردت الفكرة، كما جاء في مقدّمة الطبعة النقدية حول **الرسائل الفلسفية** لفولتير (*Lettres philosophiques* de Voltaire)، ومفادها الوصول إلى كشف الواقع في كل جملة، والنص أو الفكرة التي حرّكت ذكاء وخيال فولتير). لم يعد لدينا في هذه الأيام هذا الادّعاء الأحمق العديم الجدوى: ونحن لم نعد نعطي المصادر قيمة تفسيرية مطلقة. في المقابل، نولي اهتمامنا للتناصّ بين النصي والمسرحي على حدّ سواء، متفحصين لأي أثر أو لأي أسلوب يعود النص أو الإخراج مع مراقبة أية تقاليد أدائية وإخراجية أعيد إحياؤها في الإنتاج المسرحي المعاصر (1909).

☞ موضوع، قراءة، مسرح وثائقي، اقتباس، دافع.

📖 Frenzel, 1963; Demougin, 1985.

ما وراء النص

SOUS-TEXTE

⟲ بالإنجليزية: *Sub-text*؛ بالألمانية: *Subtext*؛ بالإسبانية: *subtexto*.

هو نص لم يذكر صراحة في النص الأصلي، لكنه يظهر من خلال الطريقة التي يقدّم بها الممثل النص. النص الثانوي هو عبارة عن تعليق يقوم به الإخراج ولعبة الممثل مسلطاً على المشاهد الإضاءة الضرورية للتلقي الجيّد للعرض.

هذا المفهوم الذي يعتبر النص الثانوي بمنزلة أداة. لقد اقترح ستانيسلافسكي (1963, 1966) نفسية تشير إلى الحالة الداخلية للشخصية تعمل على حفر هوة كبيرة بين ما يذكر في النص وما يظهر على خشبة المسرح. النص الثانوي هو أيضاً الأثر النفسي أو التحليل النفسي الذي يطبعه الممثل في شخصيته خلال أدائه.

وعلى الرغم من أن النصّ الثانوي يصعب فهمه بشكل كامل، فإنّه يمكن تقريبه من مفهوم خطاب الإخراج: يعلق النص الثانوي ويسيطر على الإنتاج المسرحي بالكامل ويفرض نفسه بطريقة شبه واضحة على الجمهور، تاركاً للتلميح كل منظور كامل غير مذكور في الخطاب، بينتر. ضغط وراء الكلمات من المفيد تمييزه عن التقسيم الثانوي (التقسيم).

☞ حالة، خطاب، سكوت، نص درامي.

📖 Strasberg, 1969, Pavis, 1996: 90-97.

الخصوصية المسرحية

SPÉCIFICITÉ THÉÂTRALE

⟲ بالإنجليزية: *Theatrical Specificity*؛ بالألمانية: *Wesen des Theaters*؛ بالإسبانية: *especificidad teatral*.

إنّ البحث عن خصوصية مسرحية هو مسعى ميتافيزيقي بمعنى من المعاني. ما أن نهدف إلى عزل مادة تحتوي على جميع خصائص المسرح وتستعمل هذه العبارة (وعبارة اللغة المسرحية أو الكتابة المسرحية

أو المسرحة) لإزالة الطابع الأدبي عن المسرح وعن الفنون الأخرى (الهندسة والرسم والرقص... إلخ). من ناحيتها تطرح السيميولوجيا سؤالاً حول معرفة ما إذا كان من الممكن إيجاد دلالة مسرحية ومجموعة قوانين وعلامات أو إرشادات خاصة بالمسرح، أو إذا ما كانت القوانين المستعملة على خشبة المسرح مستعارة من أنظمة فنية أخرى. ثم تطرح أسئلة حول جوهر المسرح في ما خصّ سِير الأنظمة الدالة.

1- دلالة مسرحية؟

تفرض الخصوصية المسرحية بأن تندمج الأيقونيّة المشهدية (المرئي) ورمزيّة النص (النسيج النصي) في مجموعة لا تتجزأ ودرامية بحتة. في هذا السياق، تحافظ الإشارات اللغوية والدلالات المرئية على استقلاليتها، حتى إنّ اندماجها وارتباطها يولدان مدلولاً لا يرتبط بنظام مسرحي. إن الدلالة المسرحية ليست أبداً خليطاً من قوانين مختلفة (بمعنى أن لوناً ما هو خليط للونين أساسيين). أما الخصوصية الوحيدة الممكنة فمتمثلة في القدرة على استعمال جمع المواد المسرحية المختلفة في مكان وزمان معينين. هذه التقنية موجودة في الفنون الأخرى للتمثيل.

2- توليفة خاصّة بالرموز؟

يرتكز السؤال الثاني حول إذا ما كان التعبير المسرحي يحافظ على استقلالية المواد المختلفة أو على إمكانية خلق توليفة يمكن أن يطلق عليها تسمية «خصوصية مسرحية». في الواقع، إن الجواب الذي يجابه كل إخراج لهذه المعضلة ينتج من خيار جمالي وأيديولوجي. يبحث الإخراج تارة عن التناغم و «التطابق» بين مواده وتحديداً كما هو الحال في أوبرا فاغنر، وطوراً يعزل الإخراج كل نظام يحافظ على استقلاليته ويذهب إلى حدّ مواجهة كل مادّة من المواد الأخرى لتفادي خلق خيال أو وحدة شاملة لا يمكن تجزئتها.

3- خصوصيات أخرى

أ- الصوت

الأيقونيّة المشهدية والرمزية النصية والتصويرية والاستطرادية (Lyotard, 1971) تتوافق جميعها مع قطبي العرض: الأداء الجسدي للممثل ولخطابه. فمن خلال صوت الممثل الذي يشارك في الوقت عينه الجسد واللغة المحكية الملفوظة، يتحقّق توتر يصعب حله عبر تحليل مطلق. (Veltruský, 1976: 94-117; Bernard, 1976).

ب- الفعل وتنقّل الرمز المسرحي

بحسب أرسطو، غالباً ما يكون الفعل جزءاً لا غنى عنه في المسرح. وذلك بسبب قدرته السرديّة في الانتقال بأي حال من الأحوال من نظام إلى آخر، قدر ما تندمج كل الأنظمة بمشروع شامل (ديناميّة السرديّة). إن هذه الوظيفة التوحيدية للفعل هي أيضاً مؤكدة في سيميولوجيا «مجموعة براغ» (cercle de Prague): «إن الفعل – الجوهر حتى في الفن الدرامي – يدمج الكلام والممثل والملابس والديكور والموسيقى في هذا المعنى التي نعترف بها كرائدة لتيّار وحيد يخترقها جائزاً من واحد إلى آخر أو مخترقاً إياها كلها في نفس الوقت» (Honzl, 1971: 18). إننا نتكّلم أيضاً عن توجيه الإخراج نحو مسالك وطريقته في دمج الدوافع ومواد المسرحية (سيميولوجيا).

ج – ديناميّة الرموز/ الإشارات

تكمن خصوصية الرموز المسرحية ربما في قدرتها على استعمال ثلاث وظائف ممكنة للرموز: أيقونيّة (إيمائية)، وبالإشارة (في حالة الكلام) والرمزيّ (بمنزلة نظام سيميولوجي للنمط الخيالي). في الواقع، يعرض المسرح

مصادر الأقوال ويحققها: يدل على عالم خيالي ويجسده بواسطة الرموز، وطبقاً لعملية المعنى والتجسيد يعمل المشاهد على بناء نموذج نظريّ وجماليّ وهو يعتبر العالم الدرامي الممثل تحت ناظريه.

د- نهاية الخصوصية؟

بالمواجهة الطوعية وغير الطوعية مع وسائل الإعلام، يفقد المسرح روحه... أو يجد خصوصية جديدة من خلال تبادلات جديدة. ويترجم نشر **المسرح في وسائل الإعلام بالتبادلات الأكثر تكراراً مع الفنون الممكننة: الممارسة المسرحية** تتعدّى بارتياح تام المجالات الأخرى، سواء باستعمال الفيديو أو التلفزيون أو التسجيل الصوتي داخل العرض أو برؤية نفسها مرتبطة دوماً بها لتكون مسجّلة ومحجمة ومحفوظة وموثقة. إن عمليات الاستعارة والتبادل بين المسرح ووسائل الإعلام متكرّرة ومختلفة جداً، لدرجة أن ليس هناك أي معنى لتعريف المسرح «كفن صرف»، وليس حتى لتوضيح «نظرية مسرح» مع إنكار الممارسات الإعلاميّة التي غالباً ما تتسلل إلى الممارسة المسرحيّة المعاصرة وتحدّها (Pavis, 1985 *a*).

أما اليوم، فلم نعد ننطلق من إنكار وجود المسرح كفنّ مستقلٍ وموحّد. ويبدو أن الأمر الوحيد المعتبر شرعياً والمسموح به، على هامش نشر المسرح عبر وسائل الإعلام، هو البحث عن مسرح أدنى مما هو باقٍ من المسرح، فنكون قد سحبنا، كل شيء، بمعنى المسرح الفقير كمسرح غروتوفسكي، أي أن علاقة المشاهد الممثل، «خاصة بكل نوع من المسرح» (Grotowski, 1971: 19).

الوحدة الأدنى/ سينولوجيا إثنية/ إثنوسينولوجيا.

Appia, 1895, 1963; Ellis-Fermor, 1945; Bentley, 1957, 1964; Bazin, 1959; Artaud, 1964 b; Kowzan, 1968; Gouhier, 1943, 1958, 1968, 1972; *Versus*, 1978, no. 21; Pavis, 1983 *a*.

العرض
SPECTACLE

بالإنجليزية: *Performance*؛ بالألمانية: *Aufführung* *Vorstellung*؛ بالإسبانية: *Espectáculo* .

العرض هو كل ما يقدّم أمام العين. «وهو **الفئة الأكثر انتشاراً عالمياً التي من خلال أنواعها، نرى العالم**» (Barthes, 1975: 179). هذا المصطلح العام ينطبق على القسم المرئي من المسرحية (العرض)، وعلى جميع أشكال فنون العرض (الرقص والأوبرا والسينما والتقليد والسيرك... إلخ) وعلى نشاطات أخرى تتطلّب مشاركة الجمهور (الرياضة والطقوس والمراسم والتفاعلات الاجتماعية... إلخ) باختصار، على مجمل الأداءات الثقافية التي يهتم بها علم الاجتماع الإثني.

1- العرض غير المجدي

في الدراماتورجيا الكلاسيكية، العرض يساوي الإخراج، الذي كان مصطلحاً غير موجود آنذاك. وغالباً ما نتكلّم في القرن التاسع عشر عن مسرحية ضخمة الإخراج عندما يتوزع العرض على مساحة شاسعة. فيأخذ العرض معنى منتقصاً مقابل ما يحمله النص من عمق وثبات. ويصنف أرسطو العرض في كتابه فنّ الشعر كأحد أقسام التراجيديا الست الخاصة به، وذلك لتقليص أهميته بمواجهة الفعل ومحتواه: «ومع كون العرض، وبالرغم من طبيعته المغرية للجمهور، وكل ما هو غريب عن الفن وبعيد من الشعر». ودأبنا لمدة طويلة على لومه (وبالأخص (Marmontel, 1787)) على طابعه الخارجي والماديّ ونزعته للتسلية بدلاً من التثقيف،

وكان ثمَّة حذر منه: إنّ «عرض مسرحي في مقعد» (Musset, 1832)، لموسّيه أو «مسرح حرّ» (Hugo, 1886)، المبتكرين كردّة فعل على الإخراج، لا تتعرّضان لخطر فرض إخراج ظاهر جداً و«غير مخلص» للنصّ المكتوب.

أما في المفهوم الكلاسيكي، فلسنا ضدّ العرض في الإنكار. ويشدّد «دوبينياك» على أهميته بالنسبة إلى العرض المسرحي (D'Aubignac) (1657)، ولكنّه يفصل النص والعرض في شكل قاطع بدلاً من أن يكون سريع التأثير بترابطهما.

2- (إعادة) غزو العرض

مع نشوء الإخراج وإدراك أهميته الحاسمة **لفهم العمل المسرحي، يعيد المسرح إيجاد حقّه** في الوجود. لقد أصبح مع آرتو قلب العرض، ثم إننا نجد عند هذا الباحث وظيفتين للكلمة، واحدة تحقيرية وأخرى مدحية:

– التمثيلية المسمّاة خطأً بال «عرض»، مع كل ما ينتج من هذه التسمية من آثار تحقيرية وغير أساسية وعابرة وخارجية» (1964 *b*: 160).

– «نعتمد تأسيس المسرح، وقبل كل شيء بالعرض؛ ففيه نقوم بإدخال مفهوم جديد للحيّز المستعمل على كل المستويات الممكنة وعلى كل درجات المنظور بالطول وبالعرض. وإلى هذه الفكرة ينضم مفهوم الوقت المضاف إلى مفهوم الحركة» (1964 *b*: 188).

3- أسباب لمصلحة «العرض»

إنّ الاستعمال المتكرر لمصطلح تمثيلية (وخصوصاً بدلاً من مصطلح مسرحية) لا يمكن تفسيره بظاهرة النمط فقط، ولكن بأسباب أكثر عمقاً وكشفاً لمفهومنا الحالي للحركة المسرحية أيضاً.

● الكل يحمل دلالة: النص وخشبة المسرح ومكان المسرحية والصالة. لم يعد العرض محدوداً بالجو المسرحي، بل اجتاح الصالة والمدينة وفاض عن إطاره.

● كل الوسائل جيدة لإقامة المسرح: الخطاب والأداء والأساليب التقنية الجديدة. يتخلّى المسرح عن متطلباته الشكلية البحتة للاستيلاء على جميع وسائل التعبير التي تستطيع خدمته.

● لم نعد نبحث عن إقامة صورة خادعة بإخفاء عملية الصنع، فنقوم بإدخال هذه **العملية في العرض المسرحي مع التشديد على الوجه الحساس والحسي للأداء المسرحي من** دون الاهتمام بمعناه ودلالاته.

4- أي نظرّية للعرض؟

يبدو أنّ وجود نظرية عامة للعرض أو للعروض سابق لأوانه. أولاً، بسبب الحاجز بين العرض والحقيقة التي تصعب متابعتها. هل كل شيء يمكن تحويله إلى شكل مشهدي؟ أجل. فالمطلوب إيجاد هدف «أستنسي» (قابل للرؤية) وإذا لزم أن يكون هذا العرض مشهدياً أيضاً، فعليه أن يدهش المراقب ويسحره. ستتمكن من التوصّل إلى تعريف نظري بحت حول العرض: «يتضمّن تعريف العرض إذن، من وجهة النظر الداخلية، وجود مساحة مقفلة ثلاثية الأبعاد، وطريقة لتوزيع وتنظيم الفضاء الإنساني، بينما من وجهة النظر الخارجية، يفرض تعريف العرض وجود العامل المراقب (يستثنى من هذا التعريف المراسم والطقوس الأسطورية حيث لا ضرورة لحضور المشاهد) (Greimas et Courtès, 1979: 393).

ما هي الممارسات التي يمكن تصنيفها «بالمشهدية الاستعراضية»؟

هي المسرح والسينما والتلفزيون، وعروض التعرّي أيضاً، كما عروض الشارع، وكذلك الألعاب الجنسية والمشادّات بين الزوجين، وتفتقر اللغة الفرنسية إلى مصطلحي

الأداء (باللغة الإنجليزية) والأداء الثقافي (باللغة الإنجليزية) وذلك للدلالة على مجموعة هذه الممارسات أو السلوك المشهدي الذي يهتم بها حالياً علم الاجتماع الإثني.

إن تصنيف العروض مهمة خطرة. يكفي أن نعمد إلى انشطارات واسعة بين الفنون البيانية والفنون المشهدية أو بحسب الوضع المتخيّل:

- فنون التخيّل: (مسرح، سينما غير توثيقية، إيماء... إلخ).

- فنون غير تخيلية: (مثل السيرك وسباق الثيران والرياضة وغيرها...): هذه الفنون لا تبحث عن إيجاد واقع يختلف عن واقعنا المعروف بل تحقق أداءً مبنياً على توجه معيّن، القوة أو الخبرة.

5- الأداء الثقافي

تفتقر اللغة الفرنسية إلى كلمة تترجم مفهوماً عاماً جداً يتجاوز كثيراً المسرح والأداء، هذا المفهوم الذي نعيده أحياناً ومن طريق الخطأ إلى معنى «العرض». وهي كلمة تميل للدلالة على كل ظاهرة مرئية بمعنى (عرض من العالم). مع أن مفهوم الأداء يغطي حقلاً كبيراً تجهد فنون العرض وعلم المسرح الإثني، من أجل تأطيره، وتطرح على بساط البحث إشكالية الحدود ما بين العرض الجمالي والممارسة الثقافية: «إن الأداء (أي الممارسة المشهدية و/ أو الثقافية) ليس أسهل للتعريف أو التحديد. فقد توسّع نطاق المفهوم والبنية في كل مكان. فالأداء الثقافي هو في آنٍ واحد عمل تقني ومتداخل الثقافة وتاريخي وغير تاريخي في الوقت نفسه، وجمالي وطقسي وسوسيولوجي وسياسي». الأداء الثقافي هو نمط في السلوك ومقاربة للتجربة الملموسة؛ إنه يظهر أيضاً في اللعب، والرياضة، والجماليات ووسائل التسلية الشعبية، والمسرح ذي الطابع الاختباري وأكثر من ذلك أيضاً» (Turner, 1982). إن مفهوم الأداء الثقافي المطور من قبل عالم الإثنيات ميلتون سينجر (Milton Singer) في الخمسينيات، يسمح بجمع عدد من الممارسات الثقافية تحت هذ الخانة مثل: (الطقوس، الأعياد، الحفلات، والرقصات... إلخ) وكل ما يتضمن عناصر «عرضية» تعطيها المجموعة لنفسها.

✍ تمثيل، نص ومسرحية، إعادة مسرحة، مسرحة اللعبة.

📖 *Spectacles à travers les âges (Les)*, 1931; Singer, *Traditional India: Structure and Change*, Philadelphia, University Press, 1959; *Histoire des spectacles*, Dumur (éd.), 1965; Debord, 1967; Giteau, 1970; Dupavillon, 1970, 1978; Rapp, 1973; Kowzan, 1975; Zimmer, 1977; Dort, 1979; *Cahiers de médiologie*, 1996.

مشهدي
SPECTACULAIRE

بالإنجليزية: *Spectacular*؛ بالألمانية: *Spektakulär*؛ بالإسبانية: *espectacular*.

إنه كل ما يُعتبر جزءاً من مجموعة موضوعة أمام أنظار الجمهور. يُعَّد المشهدي مفهوماً غامضاً نوعاً ما لأنه غير العادي والغريب وغير جميع الفئات المعروفة قبل استلام المشاهد، إنه وظيفة للموضوع المرئي كما هو الموضوع المتصور.

تعتمد درجة المشهدية للعمل الواحد على الإخراج والجمالية القائمة في عصرها التي ترفض أحياناً بروز الشكل المشهدي (المسرحية الكلاسيكية). وأحياناً تشجعه

(المسرح المعاصر) وغالباً ما يُتَّهم المسرح بالتضحية بالمشهدية، أي في البحث عن مؤثّرات سهلة وإخفاء النص والقراءة وراء كمية من الإشارات المرئية.

يعتبر المشهدي فئة تاريخية تعتمد على الأيديولوجية وجمالية اللحظة التي تقرّر ما يجب. ويمكن إظهاره تحت أي شكل من الأشكال: تصور، وسرد من خلال الإشارة، واستعمال التأثيرات السمعية... إلخ وفي حال ارتباطه، طوال تاريخ المسرح، بالمرئية والتمثيل المرئي، لا يمكنه إلا أن يكون شكلاً حضارياً. ويمكن أيضاً ربط المشهدي بالعالم السمعي أو اللمسي أو الذوقي.

مُشَاهِد

SPECTATEUR

بالإنجليزية: *Spectator*؛ بالألمانية: *Zuschauer*؛ بالإسبانية: *Espectador*.

1- لطالما نُسي دور المُشاهد أو اعتبر مجرد إضافة مهملة. لكن المُشاهد اليوم يشكل محور الدراسات الأول بالنسبة إلى علم السيميولوجيا أو تفهّم جمالية التلقّي. فهو يفتقر أحياناً إلى المنظور المتجانس الذي يستطيع إدخال مقاربات المشاهد المختلفة: علم الاجتماع والنقد الاجتماعي وعلم النفس والسيميولوجيا والأنثروبولوجيا... إلخ، وليس من السهل إدراك كل هذه المقاربات بسبب عدم قدرتنا على التفريق بين المُشاهد كفرد من الجمهور وكعنصر جماعي. في هذا السياق، تمرّ عبر المُشاهد - الفرد رموز أيديولوجية ونفسية من مجموعات مختلفة، بينما تشكّل الصالة أحياناً كياناً وجسماً يتفاعلان ككتلة متماسكة (مشاركة).

2- تُحدّد مقاربة علم الاجتماع في معظم الأحيان بالاستعلام عن مكوِّن الجمهور وأصله الاجتماعي والثقافي وذوقه وردود فعله (Gourdon, 1982)، وتسمح الاستطلاعات والاختبارات، خلال المسرحية وبعدها، بصقل النتائج وقياس ردود فعل الجمهور الذي يعتبر بمنزلة مجموعة من المحفزات. إنه إذن علم النفس المختبري الذي يتلقف النتيجة ويحدّد كميتها. الفهم الأفضل لنسبة الذكاء في الإخراج ليس مضموناً أبداً. إذ يجب ربط هذا النموذج السوسيولوجي بطرق إدراك الأشكال المسرحية، وعدم إنشاء التناقض بين المعطيات المتعددة للأشكال، مهما كانت صحيحة، وهذا ما يمكن أن يكون شعار النقد الاجتماعي، وما هو اجتماعي في الأدب هو الشكل (Lukács, *Schriften zur Literatursoziologie*, 1961: 71).

3- تهتم السيميولوجيا بالطريقة التي يصنع بها المُشاهِد المعنى من خلال سلسلة من إشارات التمثيل وتعدد المعاني بين المدلولات المختلفة.

إن متعة المُشاهد تقتصر على القيام بسلسلة من الاختيارات والأفعال الصغيرة للتركيز والاستثناء والدمج والمقارنة. ويرتد هذا النشاط على تكوين التمثيل: «تأثير الأداء الفني في المُشاهد ليس متقاطعاً مع تأثير المُشاهد في الفنان. في المسرح، يسيطر الجمهور على التمثيل» (265 :1976).

4- تبحث جمالية التلقي عن مُشاهد منخرط في المشاركة أو عن مشاهد نموذجي. وتنطلق من رفض قابل للنقاش، وهو أن يكون الإخراج متضمناً طريقة واحدة وجيدة، وأن يكون كل شيء ذا سياق مرتبط بهذا المتلقي القادر على كل شيء. أما الواقع فمختلف: إنّه النظرة والرغبة عند المُشاهد والمشاهدين، الذين يمنحون العمل المسرحي معناه، باعتبار خشبة المسرح مكاناً متعدّد اللغات التعبيرية. تختلف متعة المُشاهد بالنسبة

إلى هذه اللحظات من السرد: أن ينخدع بالوهم والتصديق وعدم التصديق (الإنكار)، فالتراجع إلى حالة طفولية حيث يختبر الجسم الجامد من دون أي مخاطر أو مواقف معقدة. لا يعتبر الجمهور مهدّداً بالفعل من قبل العرض بسبب ضعف المجتمع المحدود. أما في السينما، فيمكن تنشيط الخيال بسهولة ليصل إلى دواخل الروح، ويكون مُشاهد المسرح مدركاً للاتفاقات (الحائط الرابع والشخصية والتركيز على التأثيرات والدراماتورجيا). ويبقى كذلك المناور الرئيسي، والشخص التقني المسؤول عن عواطفه الخاصة، وصانع الحدث: ينطلق من تلقاء نفسه نحو المسرحية، بينما تستوعب الشاشة من دون رحمة مشاهد السينما. ويمكنه (نظرياً) التدخّل بالمسرحية ولعب دور معكّرٍ للحفل، مثل التصفيق أو التصفير، كما يمكنه في الواقع، استيعاب طقوس التدخل من دون زعزعة الأشكال التي قام الفنانون بتنفيذها بما أوتوا من جهد.

📖 Poerschke, 1952; Rapp, 1973; Ruprecht, 1976; Turk, 1976; Fieguth, 1979; Hays, 1981, 1983; Avigal et Weitz, 1985; Pavis, 1985 d; Versus, 1985; Wirth, 1985; Schoenmakers, 1986; Guy et Mironer, 1988; Deldime, 1990; Dort, 1995, Pavis, 1996 a.

مقطع شعري
STANCES

بالإنجليزية: *Stanza*؛ بالألمانية: *Stanze*؛ بالإسبانية: *estancias*.

في الدراماتورجيا الكلاسيكية، (في فرنسا تحديداً من 1630 إلى 1660)، تعتبر المقاطع الشعرية أبياتاً منظمة وموقعة على قافية واحدة وإيقاع واحد تقولهما الشخصية نفسها، التي تكون وحدها في المشهد. ينتهي كل مقطع بسقوط مرحلة وتسجيلها في فكر الشخصيّة المؤداة: «في شكله الأكثر انتظاماً... الموافق لرغبات الأذن والروح، فإن المقطع الشعري الحسن الصقل هو المقطع الذي يدور حول فكرة وحيدة وينتهي مثلها ومعها في توافق مريح (Marmontel, 1787, article "Stance").

يعدّ العمل الشكلي للبيت الشعري تمريناً حقيقياً للأسلوب الذي يتطلّب دقة دلالية وعروضية متقاربة الأصوات. يعذر الباحثون في النظريات جماله الشكلي باعتبار أنه نُظم بتأنٍ من قبل الشخصية الموجودة في الكواليس (D'Aubignac, 1657) وتكمن فرادة العمل الشكلي في حالة الشِعر في القصيدة وفي تأكيد طابعه الشعري. في النهاية، لا يجب الاستخفاف بوظيفته الدراماتورجية: أي التفكير الشعري للبطل الذي يؤدي الأبيات الشعرية والتي تحدّد أفعاله وأقواله من خلال الآلية البلاغية للنص الشعري.

📖 Scherer, 1950; Hilgar, 1973; Pavis, 1980 *a*.

الصورة النمطية
STÉRÉOTYPE

بالإنجليزية: *Stereotype*؛ بالألمانية: *Stereotyp*؛ بالإسبانية: *estereotipo*.

مفهوم جامد وغير محبّب لشخصية أو لحالة أو لشكل مرتجل.

يوجد في المسرح الكثير من العناصر النمطية: الشخصيات النمطية جداً، والمواقف التافهة والمتكررة غالباً، والتعابير المبتذلة، والحركات غير المبتكرة، والبنية الدرامية وسير الحدث الخاضع لنموذج جامد.

1- الشخصيات

الشخصيات ذات الصورة النمطية تتحدث

وتتفاعل وفقاً لمخطط معروف مسبقاً ومتكرر كثيراً. لأن ليس لها أقلّ قدر من الحرية الشخصية للحركة، وليست سوى أدوات بدائية بيد المؤلف: (الرجل العسكري أو الثرثار...) حركاتها آليّة. وتعتبر وكأنها على شاكلة الرجل الآلي. وتكون في غالب الأحيان نتاج تطور أدبي طويل، فتظهر من جديد تحت أشكال مختلفة: (كاريكاتور، عمل وظيفي، نمط، دور) .

2- الحالات

من الأمثلة عن الحالات النمطية تاريخياً وموضوعياً يمكننا ملاحظة الآتي: العدو في الحرب، أو المغرم، ومثلث كوميديا البولفار (Souriau, 1950, Polti, 1895)، وتردّد البطل قبل الفعل، والجميلة والوحش، والفريسة... إلخ. ويجب في هذه الحالات أن يكون هناك توافق في المشاهد المتلاحقة فضلاً عن إمكانية الرؤية المسبقة.. مع إعادة تكوين العلاقات الممكنة بين الشخصيات، يمكن، بين جميع المتغيّرات، تحديد عدد قليل من الحالات والنماذج العواملية التي نجدها بكثرة في تاريخ المسرح. يتسلّى الإخراج أحياناً بترجمة التعابير المبتذلة ببلاغة مسرحية تظهرها وتفككّها (Amossy, 1982).

3- البنية الدراماتورجية

تبحث المسرحية الكاملة (أو الدراما الكلاسيكية الحديثة لفولتير مثلاً) عن البنية الدرامية الأقرب قدر الإمكان إلى النموذج المثالي، وتصبح البنية الدرامية على شيء من الابتذال: توازن الفصول الخمسة ودقّة جمل الأفعال والنهاية الاصطناعية والمونولوج والمشاهد الإجبارية.

4- الأيديولوجيا

لا تتعرض الصور النمطية إلى أي خطر فني أو أيديولوجي: تستعمل الأفكار الملتقطة والبراهين غير المنضبطة، وتعود كوميديا البولفار التي تستهلك الكثير من الشخصيات النمطية إلى مواضيعها المفضلة (الخيانة والارتقاء الاجتماعي وحضور البديهة) مع تأكيد الجمهور معتقداته، ثم تقدّم الصور النمطية على أنّها قوانين غير قابلة للتغيير وقاتلة.

5- استعمال الصور النمطية

في غالب الأحيان، لا يكون للشخصيات والأحداث النمطية أهمية كبيرة من وجهة نظر الأصالة الدرامية والتحليل النفسي. في هذه الأثناء، يحوّل المؤلف لصالحه هذا الفقر الخلقي للصور النمطيّة والابتذالات، فيعيد إلى المشاهد نوعاً من الشخصيات المعروفة مسبقاً، ويربح الوقت لسحب خيوط المكيدة بشكل أفضل، ثم التركيز على ارتدادات الفعل والعمل على مسرحة لعبة الممثلين. بهذه الطريقة تفسر على الأرجح إعادة الاهتمام الحالي بالكوميديا دل آرتي والميلودراما والسيرك، وتحلّل الصور النمطيّة الدرامية الدخول في مسألة التوصيف واللعبة النفسية، ثم إنها تدعو المُخرج إلى لعبة مسرحية وخيالية جداً، وفي غالب الأحيان ساخرة. إن المشاهد الذي يشعر بالإحباط في البداية بسبب حاجته المسهلة لعلم النفس وتحديد الهوية، يجد لاحقاً متعة كبيرة في النتائج الدرامية للعبة المسرحية.

في النهاية، إن كل استعمال للصور النمطية خصوصاً، يتماشى مع تحديد المسافة الساخرة للأسلوب وإبلاغ الخيوط المسرحية. يستعيد المؤلف والمخرج المخطط الجامد مع تغييره وانتقاده من الداخل. لقد استخدم بريخت هذه الطريقة لجعل المشاهد يدرك الأماكن الأيديولوجية المشتركة التي تسجنها (أوبرا القروش الأربعة الساخرة من الكوميديا البرجوازية النهاية السعيدة، أرتورو أوي التي تلعب على الخيال الشعبي مع الرسم

الكاريكاتوري لرجال العصابات الأميركيين... إلخ). تلجأ اللعبة الدرامية إلى توعية اللاعبين على الإمكانيات اللغوية والأيديولوجية التي تحتضنها (Ryngaert, 1985).

Dictionnaire des personnages, 1960; Aziza et *al*., 1978 b.

كتابة سردية

STICHOMYTHIE

من اليونانية: (*stikos*, vers) بيت شعر؛ (*mythos*, récit) حكاية.

بالإنجليزية: *Stichomythia*؛ بالألمانية: *Stichomythie*؛ بالإسبانية: *Sti-chomithia*.

إنها تبادل لفظي سريع جداً بين شخصيتين (بضعة أبيات أو جمل)، وتكون في غالب الأحيان في ظرف درامي يحدد من الفعل.

الكتابة السردية موجودة في المسرح اليوناني واللاتيني، ولقد عرفت في العصر الكلاسيكي (القرن السادس عشر والسابع عشر) نجاحاً باهراً في اللحظات العاطفية للمسرحية. إنها مدانة عندما تتحول إلى أسلوب ظاهر جداً يكبت التنظيم البلاغي للخطبة المسهبة، وتشكّل في الدراما الطبيعيّة والمسرح الذي يسمى بالنفسي، تقنّيات متكررة تأتي دائماً في الوقت الأهم من المسرحية الكاملة.

1- إحالة الخطاب إلى الواقع النفسي

تأخذ الكتابة السردية شكل مبارزة كلامية بين أبطال الرواية في أوج صراعهما. وتعطي صورة كلامية حول تناقض الخطاب ووجهات النظر وتسجيل وقت الظهور في البنية الاستطرادية، الخطابية الحوارية الصارمة للغاية، للخطب المسهبة والعنصر العاطفي وغير المنضبط أو غير المدرك.

2- الانعكاس الدلالي

يقوم كلّ حوار بتبديل بين الـ «أنا» والـ «أنت»، على أن يكون قانون اللعبة الانتظار للتكلم ما إن ينتهي الآخر، ثم يرتبط بموضوع مشترك وبحالة من الكلام تحدّ الاثنين وتهدد في كل وقت بالتأثير في الموضوع. يملك كلّ محاور سياقه الآليّ الخاص: لا يمكننا أبداً التنبؤ بتحديد ما سيقوله من جديد. كذلك فإن الحوار هو سلسلة تقاطع في السياق العام. فكلما قصر نص المتحاور، ازداد احتمال التغيير المفاجئ في السياق. بهذه الطريقة، تعتبر الكتابة السردية لحظة درامية بحقّ في المسرحية لأنّ كلّ شيء يبدو فجأة أنه يمكن أن يقال ويزداد حماس المشاهد (وبالآتي كلّ متحاور) مع حيوية التبادل. يعبّر هذا النوع من الحوار بالمختصر عن الصورة الشفهيّة للصدمة بين السياق والشخصيات ووجهات النظر. كما تعتبر شكلاً مغايراً للخطاب المسرحي الذي يعدّ خطاباً كاملاً (قوياً وفائق الدرامية) وفارغاً (لتبادل الفراغات الآليّة للسياق).

Mukařovský, 1941; Scherer, 1950.

استراتيجية

STRATÉGIE

بالإنجليزية: *Strategy*؛ بالألمانية: *Strategie*؛ بالإسبانية: *estrategia*.

موقف وطريقة تقديم المؤلّف والمخرج وأسلوبهما وجهاً لوجه مع الموضوع المراد معالجته أو الإخراج المراد تنفيذه، وفي الدرجة الأخيرة الفعل الرمزي المراد تقديمه للمشاهد.

1- استراتيجية المؤلّف

إن العمل الدراماتورجي، حتى إن نفّذ من قبل المؤلف المسرحي، (معنى 2)، فإنه

يفترض الإجابة حول معنى النص المنفّذ إخراجياً؛ كما عن نهاية عرضه في ظروف عملية حيث يقدم للجمهور. وإنه نتيجة الأداء الداخلي للنص وطريقة التلقّي نشهد إتمام العمل الدراماتورجي والاستراتيجية المتناغمة عند التلقي. وتحديد تعابيره تؤلف **الاستراتيجية الشاملة للعرض**.

2- استراتيجية النص

استراتيجية المؤلّف يجب عليها أن تظهر في النص (وبالنسبة إلى المفسّرين تكون القراءة انطلاقاً من ذلك). تفرض الاستراتيجية النصية بعض أنماط القراءة وتقدّم «منصة معانٍ» توضيحية بشكل أو بآخر لمجمل الأعمال، وخيارات فهم الشخصية. في غالب الأحيان، تعتبر الاستراتيجية بعيدة من أحادية المعنى وتبقى التناقضات الداخليّة للعمل غير مفسّرة. في النص الحديث، تصبح وحدة الخواص في القراءة متعددة، وكل قراءة للسيناريو تتخطى بالضرورة، ولكن بشكل جيّد، هذه العوائق الأدائية. عندها، يفرض الخيار نفسه مسترشداً قبل كل شيء بالمشروع الشامل للعمل المسرحي وبالخطاب الجماليّ والاجتماعي للمخرج.

إنها تتجاوز استراتيجية قراءة المسرحية لتشكّل المرحلة القصوى للعمل: تصبح خيارات القراءة ملموسة من خلال الوسائل المسرحية. وتكون هذه الأخيرة تارة تمثيلاً وتطبيقاً مباشراً لخيارات القراءة، وطوراً تنفّذ بطريقة سريّة من دون أن تظهر القراءة في شكل فوريّ.

3- استراتيجية الإخراج

في معظم الأحيان، لا يكون لهذه الاستراتيجية أي هدف آخر سوى التلاعب بالمُشاهد حيال بعض الشخصيات وجعله يختار وجهة النظر الجيّدة أو التردّد بين الحلول المختلفة. في الحالات جميعها، تُعتبر الاستراتيجية الأساسية اصطياداً للجمهور، وتكون الاستراتيجية المسرحية أحياناً مخيّبة للآمال أكثر من كونها بنّاءة، وتتطابق والعديد من المسرحيات بطريقة تجعل من المستحيل القيام بقراءة نهائية للتمثيل.

4- استراتيجية التلقّي

يتحكّم التلقّي في النهاية بكلّ جوانب ومفاصل المشروع المسرحي ويقوم بتدمير جميع الحدود، لأنّ الهدف الأقصى للأداء المسرحي هو أن يؤثّر في وعي المشاهد وإدراكه وأن يدوّي في نفسه حين يبدو كلّ شيء منتهياً. إننا ندرك هنا الطبيعة الكلاميّة للعرض التي تفرض وعياً واتخاذ موقف ما.

في النهاية، يتضّمن فن المسرح تنفيذ سلسلة من الأحداث الرمزية للمُشاهد والدخول معه في حوار، بفضل التفاعل مع التكتيكات ومن خلال الاكتشاف التدريجي لقواعد اللعبة.

Bataillon, 1972; Genot, 1973; 🕮 Marcus, 1975.

البنية الدراميّة

STRUCTURE DRAMA-TIQUE

بالإنجليزية: *Dramatic Structure*؛ بالألمانية: *dramatische Struktur*؛ بالإسبانية: *estructura dramátic*.

يتوافق تحليل البنى الدرامية للعمل المسرحي في قسم كبير منه مع الدراماتورجيا. هذان الفرعان يشتركان في دراسة الخصائص المتميزة لشكل الدراما. وقد ساعد ضبط الطريقة البنيوية كثيراً في تشكيل مستويات

العمل وإدراج كل ظاهرة في مخطط شامل، بالرغم من أن التمثيل ظهر وكأنه منظمة مبنية في طريقة صارمة (شكل مقفل).

تبيّن البنية أنّ الأقسام المشكّلة للنظام مجموعة وفقاً لترتيب ينتج معنى للكل. لكن يجب التمييز بين العديد من الأنظمة في جميع التعابير المسرحية: القصة أو الفعل والشخصيات والعلاقات المكانية والزمانية وترتيب المسرحية وحتى، في شكل أوسع، اللغة الدرامية (بقدر ما يمكن التكلّم عن المسرح كنظام سيميولوجي خاصّ).

1- الدراماتورجيا كدراسة للبنى الدراميّة

لمقاربة البنى الدرامية للنص، نلجأ دائماً إلى مخطط للفعل، الأمر الذي يُظهر الخط الدرامي. عندها نراقب سلوك الحكاية: تقسيم الحلقات، واستمرارية وعدم استمرارية الفعل، وتقديم اللحظات الملحمية في البنية الدرامية... إلخ (شكل مفتوح وشكل مغلق).

إنّ التكلم على بنية درامية ليس مباحاً إلا إذا نظرنا إلى الموضوع - المعتمد تاريخياً كأساس مع كونه محدوداً نسبياً ومتعلقاً بالدراماتورجيا الكلاسيكية والأرسطية (التي ترد على معايير «كتاب فن الشِعر» لأرسطو، المحدد لا المفتوح على عملية «التحريك»، والمدة الملحمية). من السهل تمييز هذه البنية من خلال العديد من الخطوط المهمة: الفعل يحصل الآن أمام المُشاهد، والترقّب والشك من النتائج تكون قد حصلت بطريقة نظرية؛ فالنص ينقسم بحسب المتكلمين، فكل ممثل يملك دوراً يكون نتيجة الخطابات والأدوار التي يرتكز إليها المعنى. إنّ تحضير الفعل هو «موضوعي» إذن: فالشاعر لا يتكلم باسمه الشخصي، بل يعطي الكلام لشخصياته. وتكون الدراما دائماً «تقليداً لمساحة ما» (§1449)، كما هي حال الذاكرة التي تتمكّن من استيعابها بسهولة (b 1450).

وتكون مادة الحدث مركزة وموحّدة ومنظمة وتيليولوجيكية (للتوضيح) بحسب أزمة ما أو تطوّر أو حلّ لعقدة أو كارثة ما.

2- تكوين العمل الدرامي: التحليل الملازم

يظهر تحليل العمل (بنيته) في تحليل الصور والمواضيع المتكررة: أنواع المشاهد ودخول الشخصيات وخروجها ومحطاتها والملاءمة والتوافق والعلاقات - النموذجية. ونعني هنا دراسة ملاءمة الأثر الذي يرتكز إلى العناصر المرئية والعلاقات الداخلية للمسرحية فقط من دون أن تكون هناك حاجة للجوء إلى العالم الخارجي الموصوف للرجوع إليه من قبل العمل والنقد. إن هذه البنية الملائمة التي يسميها ج. شيرير البنية الخارجية، والتي يقابلها بالبنية الداخلية تعتبر دراسةَ «المشاكل الجوهرية» التي تطرح أمام المؤلّف عند بنائه لمسرحيته، حتى قبل كتابتها (1450:12). وتعرّف البنية الخارجية، المسمّاة بالبنية الملازمة، عن نفسها بكونها «الأشكال المختلفة التي يمكن أن تتخذها بفضل التقاليد المسرحية أو الضرورات العامة. وهذا التقسيم الفرعي للفصل الذي يعدّ المسرحية، وفي النهاية بعض الأوجه المفضلة للكتابة المسرحية».

3- الشكل والخلفية

يواجه البحث عن البنية إشكاليّة الترابط بين الأشكال المناسبة لمحتوى معيّن، ولا توجد بنية درامية موحدة وعالمية (كما اعتقد هيغل والباحثون في نظريات الدراما الكلاسيكية). ينتج كل تطوّر للمحتوى وكل معرفة جديدة للواقع شكلاً مكيّفاً مع نقل المحتوى. وكما يبيّن ب. سزوندي (1956)، فإن تدمير الشكل الدرامي القانوني كان جواباً عن تغيير التحليل الأيديولوجي في نهاية القرن التاسع عشر. تعتبر عملية تحديد البنى الدرامية عملية جدلية. فلا يجب البحث عن كيفية وضع

الأفكار النهائية (محتوى) تحت شكل خارجي وثانوي، ولا الاعتقاد كذلك بأنّ الشكل الجديد يقول بالضرورة شيئاً جديداً في العالم.

4- البنية والحدث

إن اكتشاف البنى والأشكال الدرامية ومبادئ تنظيم المسرحية لجعلها دقيقة قدر الإمكان ليس كافياً. فهو في الواقع، يصمم البنية ويظهرها على أنها بناء واقعي، وأمر يشكّل جوهر العمل ويقلّل منه، ليكون بناءً جامداً وموجوداً بشكل مستقل عن عمل تفسير النقد. أما العمل، فهو دائماً على علاقة مع العالم الخارجي: «تعيدنا البنية المبنيّة للعمل إلى الموضوع البنّاء، كما تعيدنا إلى العالم الثقافي الذي تضاف إليه، مع زيادة المشاكل والتحديات في معظم الأحيان» (Starobin-ski, 1970: 23). ومع ذلك، يجب أن يكون البحث عن البنى الدرامية وسيلة بناء أكثر من كونها صورة للبنية. وخصوصاً في المسرح، سيبقى البحث دائماً متأثراً بالوجه الحدثي للتمثيل والممارسة الآليّة الدائمة التي يعارضها المشاهد.

تأويلي، شكلي، واقعي وناقد اجتماعي.

Slawinska, 1959; Barry, 1970; Beckerman, 1970; Levitt, 1971; R. Durand, 1975; Kirby, 1976, 1987.

أسلبة

STYLISATION

بالإنجليزية: *Stylization*؛ بالألمانية: *Stilisierung*؛ بالإسبانية: *estilizacion*.

هو أسلوب يرتكز على تقديم الواقع تحت شكل مبسط ومحدّد بما هو ضروري لصفاته من دون تفاصيل كثيرة.

والأسلبة كالتجريد تدل على عدد معيّن من الخطوط البنيوية العامة التي تبيّن مخططاً رئيسياً، وإدراكاً عميقاً للظواهر. يميل الفنان بحسب غومبريتش (Gombrich) (1972) «إلى رؤية ما هو مرسوم، أكثر من رسم ما يراه».

وتستنجد الكتابة الدرامية والمشهدية بالأسلبة ما إن تتخلّى عن إعادة محاكاة الوحدة الشاملة أو الواقع المعقد. ويرتكز العرض، بشكل طبيعي على بساطة الغرض الممثَّل كما وعلى سلسلة من الاتفاقات للدلالة على هذا الغرض.

1- الفعل الإنساني يمكن أن يظهر بشموليته متكاملاً على خشبة المسرح، فقد نختار منه اللحظات «القوية» والمعبّرة (الحكاية الرمزية)»، ونقوم تالياً بتفسيرها من خلال تعليق ضمني يبين التعارض. إن عرض «الدوافع» الإنسانية سيجلب الملل بسرعة في المسرح، حتى عندما نقرّر إظهار سلوك أو حيوية متكررة إلى الخارج (على سبيل المثال الطبيعية الجديدة للمسرح اليومي) حيث يؤدي الممثل شكلاً مميزاً يحدده الجمهور، في متطلباته الخاصة بالمسرح، على أنه كيان كامل، سجل «هيغل (1832)» ومن بعده لوكاش (1965) الوضعية القصوى للجمالية الكلاسيكية على أنّها مرتكزة على صوغ هذا المعيار في حال توافق الفعل والخطاب والطابع في شكل تام. بيد أن متطلبات الكيان الكامل تترافق بالضرورة مع تعميم الفعل الإنساني الممثّلة شموليته. والذي يخدم بالنموذج والخصائص مشروع تصوير نموذج الوجود. بعد هيغل وسقوط الشكل الكلاسيكي، لم يعد الفعل الدرامي يعنى إلا بجزء غير متوقع من الحقيقة. هنا أيضاً، حتى بالنسبة إلى الجمالية الطبيعية للمردود الشامل، يجب على الجزء أن يكون مبسطاً ومكيفاً لنظر المُشاهد: لا يربح فعلاً وبالتحديد ما فقده على المستوى العام.

2- لا يجد الفعل المسرحي (الأكل أو الموت مثلاً) أبداً كامل شروط إنتاجه وفعالية انطلاقه. عندها يستبدل الممثل الفعل الحقيقي بفعل دلالّي لا يتّصف بالحقيقي إنما يشار إليه كذلك بفضل الاتفاقيات المعتمدة. وبشكل متناقض، في غالب الأحيان، يصبح الفعل صالحاً مسرحيّاً ومحتملاً بقدر ما هو مؤسلب. لذلك، ليس من المحرج رؤية ممثلين يتناولون طعامهم على أطباق فارغة. فالأسلبة تساعد على سحر اللعبة المسرحية بقدر ما يجب وضع فعل مشهدي بالتزامن مع الفعل الحقيقي داخل عملية الخيال.

3- واللغة الدرامية أيضاً خاضعة لصقل الأسلبة: إنّ المستويات المختلفة للغة، بحسب الشخصيات وطبقتها الاجتماعية، يخفّ وقعها بسبب براعة المؤلف. يستعمل الحوار الطبيعي لغة تتفق عليها مصطلحات لغوية وإسنادات أسلوبية داخل أجزاء الحوارات المختلفة. حتى لو كان المؤلف يهدف إلى تمييز حاد للتكلّم، فإنّ استعمال المسرحية يفرض دائماً بلاغة معينة: تكرار الصيغ المشدّدة والمفردات اللغوية المفهومة من قبل غالبية الجمهور ومبالغة الخصائص الفردية... إلخ: «هناك الكثير من طرائق الأسلبة للحقيقة القاسية».

4- الحقيقة المشهدية المتمثلة ب: (الديكور والأغراض والأزياء) هي التي تتحمل مسؤولية عرض «غير مؤسلب» فيتوه المُشاهد في هذا الكمّ من «الأحداث الواقعية»، وهو يتعرّف إلى عناصر بيئته، ولكن في الوقت عينه لا يعرف إلا أن يحقق إعادة البناء هذه. أما مهمة المخرج، فهي على نقيض ذلك، تبسيط الواقع وتعليقه ببعض الأغراض - الإشارات التي تحدّد الطبيعة والمكان. ويقع التنميق بين التقليد الوضيع والرمزية المجردة.

حقيقة ممثّلة، الواقعية، محاكاة، تقليد، سيميولوجيا.

الدمية المتحركة الخارقة
SUR-MARIONNETTE

بالإنجليزية: *Über-marionette*؛ بالألمانية: *Über-marionette*؛ بالإسبانية: *Über-Marionette*.

اسم معطى من قبل إدوارد غوردون كريغ للممثل الذي يرغب في رؤيته يوماً ما في تصرّف المخرج: «سيختفي الممثل، وسنرى مكانه شخصية ساكنة، تحمل إذا أردتم، اسم دمية متحركة خارقة، إلى حين يصبح بمقدورها الحصول على اسم أكثر فخامة» (1905: 72). يشير هذا المفهوم إلى نهاية التقليد المسرحي الذي يبحث عن سيطرة كلية على الإخراج وإخضاع المواد الحية للسيطرة الفكرية للمسؤول عن اللعبة وواضع الإشارات. يعود هذا، على الأقل إلى المؤلّف من قبل ديدرو الذي يعتبر أن الممثّل «يقفل نفسه في تمثال من الخيزران يكون بمنزلة روحه» (1773: 406).

Kleist, 1810; Stanislavski, 1963, 1966; Bensky, 1971; Fournel, 1988.

ترقّب وقلق
SUSPENSE

(من الإنجليزية suspense)

بالإنجليزية: *Suspense*؛ بالألمانية: *Spannung*؛ بالإسبانية: *suspenso*.

انتظار مشوب بالقلق للمشاهد الذي يواجه حالة يكون البطل فيها مهدداً وينتظره ما هو أسوأ. إنها لحظة من الفعل حيث يلتقط المشاهد/ القارئ أنفاسه.

الحماس هو سلوك نفسي ينتج من بنية دراماتيكية كثيرة التوتر: تتقدّم الحكاية والفعل بطريقة تجعل من الشخصية، موضوع قلقنا، لأنها غير قادرة على الهرب من قدرها.

رمز
SYMBOLE

من اليونانية: *symbolon, signe de reconnaissance*؛ بالإنجليزية: *symbol*؛ بالألمانية: *Symbol*؛ بالإسبانية: *símbolo*.

1- بالنسبة إلى سيميولوجيا بيرس (Peirce)، يعتبر الرمز «الإشارة التي تعود إلى الغرض الذي ترمز إليه وفقاً لقانون أو لترابط أفكار يحدّد تفسير الرمز بالعودة إلى هذا الغرض» والرمز هو إشارة يتم اختيارها بشكل استنسابي للتذكير بمرجعيتها: بهذه الطريقة يستعمل نظام إشارات السير الأحمر والأخضر والبرتقالي بحسب اتفاق اعتباطي للدلالة على الأولوية (140 :1978).

2- لمفهوم الرمز في غالب الأحيان، معنى يتناقض مع نظام بيرس. وفي تقليد سوسور، يعتبر الرمز «إشارة تُقدّم على الأقلّ جزءاً بسيطاً من الرابط الطبيعي بين الدالّ والمدلول» (Saussure, 1971: 101). فالميزان هو رمز العدل لأنه يستحضر بصورة قياسية من خلال كفتيه، توازناً بين ما هو مع وما هو ضدّ، وما يطلق بيرس عليه اسم «رمز» يطلق سوسور عليه اسم «إشارة»، أو إشارة استنسابية.

3- إن مصطلح «رمز» معمّم في النقد الدرامي، وعلى الرغم من عدم دقته التي يمكن تخيّلها ومن دون إغناء النظرية بشيء يذكر، فمن البديهي أن كل عنصر على خشبة المسرح يرمز إلى شيء ما: فالمسرح قابل للتشريح الدلالي ويعطي إشارات للمُشاهد.

يمكننا دراسة العملية المسرحية للرمزية إذا اعتبرنا الخشبة فرعاً من فروع علم البلاغة.

– استعارة: استعمال أيقوني للرمز: أي أنّ هذا اللون أو هذه الموسيقى يعيدان أذهاننا إلى هذا الجو أو ذاك، وهي ترتبط بالعناصر المتراكمة.

– الكناية: استعمال دلالات للإشارة، كأن تعيد الشجرة، إلى أذهاننا، الغابة، ثم تتوافق مع النقلات وعناصر الربط والقطع.

– الحكاية الرمزية: النورس في المسرحية التي تحمل الاسم نفسه (عند تشيخوف)، لا يرمز إلى «نينا» فقط، بل «يرمز» إلى البراءة التي ذبلت بسبب الكسل. وإذا ركّزنا قليلاً على الدالّ، فيمكننا أن نجد بعض التسلية في رؤية كيف أن النورس أنتج عدة «نوارس» هن مجموعة من النساء مقتلعات من جذورهن ومستهلكات.

4- قامت الحركة الأدبية الرمزية في نهاية القرن التاسع عشر بتعميم مفهوم الرمز وجعله مصطلحاً للحقيقة. ثم إنها بحثت عن «إلباس الفكرة شكلاً محسوساً»، جان مورياس (Jean Moréas). إن كتّاباً من أمثال موريس ماترلينك، وفاغنر، وإبسن، وهوفمانستال، وإليوت، وييتس، وستريندبرغ، وبيسوا أو كلوديل، استعملوا الرموز لخلق لغة تشعرهم بنوع من الاكتفاء الذاتي.

نجد هذه الجماليّة أيضاً اليوم في ما يسميه برنارد دورت: «العرض الرمزي». إنّ محاولة إنشاء عالم (مقفل أو مفتوح) على خشبة المسرح يعيد بعض العناصر إلى الواقع الظاهر، ولكنّه، من خلال الممّثل يعيد المُشاهد إلى واقع آخر غير الذي يجب اكتشافه» (Dort, 1984: 11).

أيقونة، حقيقة ممثلة، سيميولوجيا المسرح.

Robichez, 1957; Frenzel, 1963; Marty, 1982.

نظام مسرحي
SYSTÈME SCÉNIQUE

🔄 بالإنجليزية: *Stage System*؛ بالألمانية: *Bühnensystem*؛ بالإسبانية: *sistema escé-nico*.

يجمع النظام المسرحي (أو النظام الدالّ) مجموعة من الإشارات التي تنتمي إلى المادّة عينها (إضاءة وحركة وسينوغرافيا... إلخ) والتي تشكّل نظاماً سيميولوجياً من التناقضات والارتدادات والتكامل... إلخ.

يسمح هذا المفهوم بتجاوز المعنى الضيق للإشارة أو الوحدة المصغّرة. ويحتضن في الوقت عينه التنظيم الداخلي لواحد من الأنظمة والعلاقات بين الأنظمة في ما بينها. ويدعو إلى التخيّل بأن المسرحية كغرض تجتازه النواقل في جميع الاتجاهات.

☞ رمز، سيميولوجيا، (نموذج) استطلاع (استفتاء).

T

لوحة

TABLEAU

بالإنجليزية: *Tableau*؛ بالألمانية: *Tableau*؛ بالإسبانية: *cuadro*.

وحدة من المسرحية تتشكل عند التغيير في المكان والأجواء والحقبات الزمنية. ولكل لوحة، في غالب الأحيان، ديكور معين.

1- فصل/ لوحة

لا تندمج عملية تشكيل اللوحات في نظام **فصل/** مشهد، الذي يعمل بشكل أفضل على مستوى خطة الفعل، كما بين دخول الشخصيات وخروجها.

وبالإشارة إلى الرسم، الذي يفرضه مصطلح «لوحة»، فإنه، يدلّ بوضوح على الفرق مع معنى الفصل: اللوحة هي الوحدة المكانية للمناخ العام، فهي تصف مكاناً أو حقبة ما. إنها وحدة موضوعية لا وحدة عواملية. وبالعكس، يعتبر الفصل عمل تقطيع سردي بحت، فيما هو ليس سوى حلقة في سلسلة القوى العواملية، بينما تعتبر اللوحة أكثر مساحة بفضائها وهالتها غير الدقيقة، وهي تغطّي فضاءً ملحمياً للشخصيات، التي بعلاقاتها غير الثابتة، تميّز بيئة أو حقبة ما، وهي وحدة الموضوع المطروح لا الوحدة العواملية، من الشخصيات التي تعطي العلاقات المستقرة في ما بينها وهم تشكيل لوحة جصّية أو جسم الباليه أو لوحة حية.

2- ظهور التقطيع باللوحات

تشكّلت جمالية اللوحة في القرن الثامن عشر من خلال علاقتها بالرؤية التصويرية للمسرحية الدرامية. تعد اللوحة تصرفاً في الشخصيات على خشبة المسرح، وتكون طبيعية وحقيقية مرسومة بأمانة من قبل الرسام فتنال الإعجاب (...) هكذا يكون المشاهد في المسرح وكأنه أمام قطعة قماش تتوإلى عليها اللوحات المختلفة (...) المسرحية الإيمائية هي لوحة موجودة في خيال الشاعر عند الكتابة، يراد منها أن تكون ظاهرة في مراحل عرضها كافة (Diderot, 1975: 110). وبموازاة هذا المفهوم الملحمي للفعل المسرحي، يقسّم مختلف المؤلفين نصوصهم إلى مشاهد مستقلة تتمحور حول موضوع أو حالة (لانز، وغوته في **فاوس**، في القرن التاسع عشر بوشنر، موسّيه أو هوغو، وفي القرن العشرين وفديكند، وبريخت... إلخ).

3- دراماتورجيا اللوحة

يرتبط ظهور اللوحة بالعناصر الملحمية للدراما: لا يقوم المؤلف المسرحي بالتركيز على أزمة، بل يقسم المدة ويقترح شذرات من الوقت المتقطع. ولا يهتم بالتقدّم البطيء، بل

بانقطاع الفعل. توفر اللوحة له الإطار الضروري للبحث السوسيولوجي أو الرسم نوعياً. وبدلاً من الحركة الدرامية، فهو يختار التثبيت الفوتوغرافي للمشهد. معاصر لبروز الإخراج، فإن تشكيل اللوحة هو في الحقيقة طريقة لترتيب الخشبة بشكل مرئي وشامل.

غير أن الأيديولوجية الكامنة وراء تقييم اللوحة متغيّرة. وبالنسبة إلى ديدرو، تقدّم اللوحة توليفة متناغمة للحركة والتركيز الدرامي وللفعل: «تعتبر اللوحة المؤلفة جيداً عبارة عن مجموعة مقفلة على وجهة نظر حيث تتبارى الفرق على هدف واحد، وتؤلّف، من خلال التطابق المتبادل، مجموعة واقعية مثل مجموعة الأعضاء في جسم حيواني». أما بالنسبة لبريخت، فعلى النقيض، تعد اللوحة شذرة نموذجية، ولكن غير مكتملة من دون المنظور النقدي والبنائي للمشاهد: تشكّل كل لوحة وحدة لا تنعكس على اللوحة الآتية، وتنتهي بصورة مفاجئة ما إن تهدد بأخذها كمادة قائمة بذاتها ولا تفرض المقارنة مع ما يليها.

Szondi, 1972 *b*; Valdin, 1973; 🕮 Barthes, 1973 b.

لوحة حية
TABLEAU VIVANT

بالإنجليزية: *Tableau vivant*؛ بالألمانية: *lebendes Bild*؛ بالإسبانية: *cuadro viviente*.

طريقة إخراجية تظهر ممثلاً أو أكثر في شكل جامد وفي وضعية معبرة تدل على لوحة أو تمثال.

1- نجد هذه التقنية في القرون الوسطى وفي عصر النهضة. غير أن النمط و«التنظير» يعودان إلى القرن الثامن عشر خصوصاً. (لقد قام س. برتينازي (C. Bertinazzi)، أحد مبتكري هذه الممارسة المسرحية، بتأليف لوحة تعيد بناء رسم لـ «غروز (Greuze)» في *L'Accordée du village*، وأصبحت هذه التقنية نوعاً دافع عنه «ديدرو» في الشعر الدرامي: «يجب وضع الصور مع بعضها، وتقريبها أو تفريقها أو عزلها أو جمعها واستخراج سلسلة من اللوحات المؤلفة جميعها بطريقة واضحة وحقيقية» (1758: 110).

2- تفتتح اللوحة الحية طريقة في الكتابة لوصف الأمكنة شاملة الحياة في واقعها اليومي، وتعطي عن الإنسان مجموعة من الصور المؤثّرة بمساعدة هذا النوع من اللوحات. الجمود، كما عند غروز، يعتبر حاوياً الحركة والتعبير عن الذات. تعمل اللوحات الحية على استحضار الحالات والظروف أكثر من الأفعال والخصائص، وتستخدمها بعض المسرحيات بطريقة منهجية (ديدرو وأيضاً غوغول (Gogol) حيث تنتهي مسرحية المفتش (*Le Revizor*)، 1836) بالصورة الكارثية والجامدة للشخصيات التي تنتظر مفتّش المالية). غير أن هذه التقنية الفورية، تستعمل حالياً في الإخراج. وتقوم بعض عمليات الإخراج للمسرح اليومي أو لمسرح الصور (لاسال، فينزل، دويتش، كروتيز) بإنهاء كل سلسلة بجمود الممثلين في وضعية غير متحركة، للدلالة على سيطرة المكان وكيفية مقاربة هذه الدراماتورجيا: من خلال لمسات صغيرة للمسرحيات موجودة بالكاد في ومضات الضمير.

وصف أحداث تجري في الخارج
TEICHOSCOPIE

من اليونانية: *teichoskopia*؛ (vision à travers le mur) نظرة عبر، (تخترق) الحائط؛ بالإنجليزية: *teichoscopia, teischoscopy*؛ بالألمانية: *Teichoskopie, Mauerschau*؛ بالإسبانية: *teichoscopia*.

استعملت هذه العبارة لوصف مشهد إلياذة هوميروس (*Illiade*, 3, 121 à 244)، حيث تصف عبرها هيلين (Hélène) لـ بريام (Priam) الأبطال اليونانيين الذين تستطيع وحدها رؤيتهم.

إنها وسيلة مسرحية لجعل شخصية ما تصف ما يحدث في الكواليس، حيث يتلفّظ بها المراقب (خارج المشهد). بهذه الطريقة، نتفادى تقديم أحداث عنيفة أو غير ملائمة لإيهام المشاهد أنها حقيقية، وأنه يشهد عليها من خلال شخص متدخل. وعلى غرار التقرير الإذاعي (لمبارزة رياضية مثلاً)، تعتبر هذه العبارة تقنية ملحمية: تتجاوز الدعم النظري مع التركيز على السارد الذي يدير ضغطاً ربما أكثر حيوية في حال كان الحدث مصوراً. إنها توسع نطاق المكان المسرحي، وتربط مشاهد مختلفة تزيد من صحة المكان المرئي حيث ينفذ التقرير من خلاله.

بعض من حالات التيكوسكوبية: SHAKESPEARE (*Jules César*) KLEIST (*Penthésilée*), GOETHE (*Götz von Berlichingen*), SCHILLER (*Maria Stuart, Die Jungfrau von Orléans*), BEAUMARCHAIS, GRABBE (*Napoléon*), BRECHT (*Galilée*), GIRAUDOUX (*Électre, la guerre de troie n'aura pas lieu*).

رسول، حكاية، درامي وملحمي.

تلفزيون ومسرح
TÉLÉVISION (ET (THÉÂTRE

بالإنجليزية: *television and theatre*؛ بالألمانية: *Fernsehen und Theater*؛ بالإسبانية: *televisión y teatro*.

يلعب المسرح في التلفزيون دوراً لا يستهان به، بحيث إن الجمهور يرى المسرح تحت شكل إعادة البث، والالتقاط وكنوع تمثيلي. وغالباً ما يُخزّن الإنتاج المسرحي في تسجيل فيديو. إذن من المهم التفكير بعلاقات هذين الفنين وبالتحوّلات الحاصلة نتيجة الأحداث المسرحية عند بثّها على شاشة التلفزيون.

1- التلفزيون كوسيلة إعلام جديدة

يستطيع التلفزيون بسهولة مضاعفة عدد مشاهدي المسرحية إلى الآلاف في أمسية واحد. وهكذا تتكوّن مجموعة من المسرحيات، الكلاسيكية غالباً، تعود إلى سنوات عديدة لتستقطب جمهوراً لا يستهان به. يعتبر المسرح أيضاً كموضوع ذي تأثير في مجلات دورية أو تقارير حول المسرحيات التي هي قيد العرض، وتعدّ المقتطفات المصوّرة بمنزلة نموذج للإخراج المسرحي.

يعتمد خيار المسرحيات وتقديمها على ظروف الإنتاج. فحتى نهاية الخمسينيات، لم يكن بإمكاننا حفظ الصور، بل كان يجب علينا نقلها مباشرة، وغالباً، في الاستوديو، مع كل الشكوك المرتبطة بالمسرح الحي التي تضاف إليها الأحداث المفاجئة للتقنيات. وبغض النظر عن جهاز النقل والتلقي هذا في المنزل، حافظ المسرح المتلفز على خصائص أساسية لاستعماله: هشاشته وعدم تنظيمه للأحداث. وجدت المسرحيات الكلاسيكية، التي غالباً ما كانت تلعب في ذلك الحين وحداتها في شكل طبيعي. لم يعرف التلفزيون كيف يستفيد من هذا النقل المباشر: فقد ساد هاجس الكمال والتأكيد والأداء المحقق. من الصحيح أن العطل، المثير للاهتمام في المسرح، يعني في التلفزيون الفراغ الشامل ونهاية التواصل. في هذه الأيام، لم يعد تصوير المسرحيات أو الأفلام يتم مباشرة، ولكنها تحضّر في الاستوديو وفي الخارج على شكل فيلم. يبتعد

التلفزيون أكثر فأكثر عن نمط التعبير المسرحي للاقتراب من العمل السينمائي. لا وجود للمسرح المتلفز بعد الآن إلا في الحلقات. إن التسجيل (الذي يجري أو لا يجري مباشرة) يوهم جمهور التلفزيون أنه ذهب فعلاً إلى المسرح لأنه وجد كل المكوّنات الخيالية (الستار الأحمر والجرس والضربات الثلاث والتصفيق والنجوم المعروفين في البولفار والمشاهدين الذين يغادرون الصالة). وعلى غرار تقنية التصوير المباشر التي كانت تستعمل قديماً في الاستوديو، تختصر تقنية المخططات الأمر: بضع كاميرات موضوعة في صورة شكلية في الصالة، وجهاز كاميرا ثقيلة للمستويات القريبة، وأخرى خفيفة من أجل المجموعة والحركات. تعد مجموعة هذه الحلقات الأسوأ في البولفار: نختار أحياناً مسرحيات كلاسيكية «مثبتة» ونادراً جداً ما نختار مسرحيات معاصرة: أما بالنسبة إلى الإخراج، فالاحتراس الأكبر يكمن فيه. في فرنسا، وخلافاً لما يحصل في بريطانيا مثلاً، من النادر أن يطلب التلفزيون من المؤلفين المسرحيين كتابة سيناريوهات أصلية.

2- المسرح والتلفزيون: صدمة الخصائص

أ- حالة التلقي

تعتبر الشاشة الصغيرة في قلب المنزل نقطة جذب، وحبلاً سرّياً يربطنا بمكان آخر نجهل موقعه. إن الانقطاع الطوعي وغير الطوعي للحلقات يمكن أن يحصل، والمشاهد الذي تحاول البرامج المتعددة جذبه إليها هو كائن غير مستقرّ في الأساس، من هنا ضرورة الاحتفاظ به وإثارة اهتمامه من خلال عرض أكثر حيوية من النسخة المسرحية التي تدوم ثلاث ساعات أو أكثر. يجب على إخراج الفيلم المتلفز ألا يثير الملل في النفوس أو يفقد دقّته السردية.

ب- الوساطات بين المنتج والمتلقي

إنها لا تحصى: وساطة تكنولوجية، وأيضاً تدخّلات وتحولات سيميائية في المعنى داخل مراحل أداء الممثلين على خشبة المسرح، ثم داخل الاستوديو، ثم في عملية التأطير ومونتاج الفيلم أو الفيديو المصوّر فيها، وفي النهاية في تكييفها وتصغيرها لتناسب الشاشة الصغيرة.

ج- حجب المسرحة

يمكن للمخرج التلفزيوني المولج بإخراج عرض مسرحي موجود مسبقاً، أو مسرحية درامية، أن يختار إمّا محو مظاهر المسرحة ذات الخصائص المسرحية البارزة من خلال البحث عن «تأثيرات - سينما» وتحييد دور الديكور، وإمّا عرض هذا الشكل الممسرح من خلال ديكور تجريدي وأسلوب تقريظي، كما لو أن الكاميرا تنفذ تحقيقاً عن أمكنة المسرح.

د- مبادئ نقل المسرح إلى التلفزيون

بينما يقوم المشاهد في المسرح باختيار إشارات التعبير، تحدث في التلفزيون (كما في السينما) دلالات في المعنى من خلال الصوغ والمونتاج وحركات الكاميرا. وبالنسبة إلى الحلقة التي تنطلق من إخراج مسرحي، فمن المفروض أن يكون لإخراج الأفلام الكلمة الأخيرة لإعطاء معنىً للعرض. ودائماً ما نجد الموضوع المسرحي الأكثر تماسكاً وإنجازاً في الخطاب السينمائي عند التصوير والمونتاج وفي الخطاب التلفزيوني (تصغير تلقي خاص مختلف... إلخ). كل ذلك يصب في مصلحة الدراماتورجيا التلفزيونية الخاصة.

3- الدراماتورجيا التلفزيونية

لنترك جانباً مسألة إعادة البثّ بشكل مباشر أو إعادة عرض مسرحي سابق، لأن عملية مماثلة تحافظ على نوعية التحقيق الصحفي، وعلى الاقتباس وفقدان المعنى (يرافقها

في حالة البث المباشر بقية من الأصالة). أما في الفيلم المتلفز (الدرامية)، فترتكز الدراماتورجيا على بعض المبادئ العامة.

أ- الصورة

يجب أن تكون مضبوطة بكل دقة ومؤلفة بعناية لتكون مقروءة بسهولة بسبب الأحجام الصغيرة للشاشة. ومن هنا يأتي دور التنميق وجعلها مجردة من عناصر الديكور والأزياء والمعالجة المنهجية للمكان. يقود تصغير الصورة إلى أهمية زائدة لشريط الصوت.

ب- الصوت

يؤمن من خلال نوعيته وتلازمه التأثير الأكبر في الواقع. وتمرّ الكلمة في التلفزيون وفي معظم الأحيان بشكل أفضل من المسرح، لأن في استطاعتها أن تتغير وتنقل من طريق الدوبلاج المتخصّص للحالة وللصورة: «إنّ عدم تمركز الصوت في الصورة هو أقلّ حساسية بكثير من الشاشة الكبيرة. في غالب الأحيان، لا يعتبر التلفزيون سوى راديو نظري: نسمعه بطريقة خاصة ومشتتة في آن واحد، كأي صوت قريب ومقنع تكون صورته تأكيداً لصحة وأصالة الصوت.

ج- الديكور

لا نرى في معظم الأوقات إلّا أجزاء منه خلف الممثلين، باستثناء لحظات تركيز الكاميرا بلقطة تكبير بانورامية واضحة على مشهد ما وتنظمه، وذلك للتشديد على تفصيل ما أو وصف جو ما. وبما أن أكثر المشاهد قد صُورت خصوصاً في الاستديو، (في فرنسا حتى العام 1965 تقريباً)، فقد بقي الديكور المبني في الاستديو قريباً من الشكل المسرحي: ثم، وفر التصوير الخارجي إطاراً قريباً من إطار السينما، وفرض تأثير الواقع على حساب الوضوح والأسلبة.

د- الإضاءة

نادراً ما تكون الإضاءة متغيرة وخاضعة لشروط المسرح والسينما، يجب عليها أن تأخذ في الاعتبار مساحات الأبيض والأسود وإبراز التناقضات وإدارة الكتل الضوئية بطريقة جيدة.

هـ- المونتاج

يلعب المونتاج على تأثيرات علامات التنقيط القوية وعمليات الانقطاع الدرامية والنقاط والوَقفات. ويجب أن تكون الحكاية مقروءة ومنظمة مع فتح المجال أمام التوتر والقلق السريع والمتماسك.

و- أداء الممثل

تركز الكاميرا على الممثلين - المتكلمين، في معظم الأحيان على الطريقة الأميركية بشكل تظهر ردود فعلهم النفسية والجسدية. وتعرّض الشخصيات الكبيرة الملوّنة إلى خطر كشف عيوبها البشرية. إن الممثل، كبقية عناصر الفيلم والشاشة، ليس سوى عنصر تمَّ إدخاله، وهو خاضع لشروط الصنعة الخاصة للمخرجين. من هنا تأتي عملية «التشريح»: فالممثل ليس موجوداً من خلال تجزئته ومن خلال المجاز واندماجه في الخطاب السينمائي.

ز- الحكاية والموضوعية

إنها من دون شك متغيّرة، ولكنها تعود في معظم الأوقات إلى الواقع الاجتماعي وإلى الصحافة ومواضيع من مجريات الحياة. تستعمل المواد السردية بشكل حلقات أو بشكل متسلسل: وارثة الأدب التافه المتجوّل والميلودراما، تؤثر الدراماتيكية في القصص المجرّبة والأبطال التعساء والمصير المشؤوم. أما في التلفزيون، فيكون المسرح مستهلكاً بالطريقة عينها التي تستهلك بها الأخبار أو

أحوال الطقس أو الإعلان، فتأخذ الأخبار صفة عرض لجمهور كبير، تتخلّله حالات سفك دماء وأموات وزواج، تبدو كأنها حالات حاصلة في الميلودراما والأوبرا: وبالعكس، لا ينقسم الخيال المتلفز أبداً على خلفية واقعية ويومية: ويستعمل بشكل أفضل في «ريبرتوار» طبيعي وجمالية التأثيرات الواقعية.

ح- الإخراج

بالنسبة إلى التلفزيون، فهو ينتج عناصر سابقة: إنّه سلسلة واسعة من الحشود حيث التأطير وتسلسل اللقطات يجب في النهاية أن ينظما العلاقات المتبادلة للمواد. وكلما كان التماسك حساساً، والشكل مفصولاً عن الخلفية أثبتت الدراماتورجيا تميّزها وانتقالها بهذه الطريقة بنجاح من المسرحي إلى الإلكتروني.

إيقاع الحركة - وقع

TEMPO

من الإيطالية *tempo* أي الوقت.

مصطلح موسيقي (يستعمل أحياناً في المفردات المسرحية): يشير إيقاع الحركة إلى عدم التزامها بعدد دقات رقّاص الإيقاع. في الموسيقى كما في الإخراج، يُترك قسم كبير من تفسير إيقاع الحركة للمخرج، كما للممثل، ولا تكثر الإشارات المسرحية حول نوعية دفق القول والأداء إلا من النص الطبيعي أو المسرحية النفسية أو من المحادثة.

وقت

TEMPS

بالإنجليزية: *Time*؛ بالألمانية: *Zeit*؛ بالإسبانية: *tiempo*.

يعتبر الوقت أحد العناصر الأساسية للنص الدرامي و/ أو الإظهار المسرحي للعمل ولتقديمه. إنّه مفهوم يتمتع بقوة البرهان، وبالرغم من ذلك، فإنه ليس سهل الوصف. لذلك، يجب أن نكون خارج الوقت، وهذا ما لا يعتبر مناسباً. ونقول مع القديس أوغسطينوس (Saint Augustin): «أعرف ما هو الوقت ولو لم يسألني عنه أحد».

ونطلق من الطبيعة المزدوجة للوقت: الوقت الذي يحيل إلى نفسه، أو الوقت المسرحي، والوقت الذي يجب إعادة بنائه من خلال النظام الرمزي أو الوقت الخارج عن المسرح.

1- الطبيعة المزدوجة للوقت المسرحي

بالنسبة إلى المشاهد الذي نعتمد هنا وجهة نظره، لا يمكن إلا أن تكون هناك نقطة ارتكاز. وثمة نوعان من الوقت.

- **الوقت المشهدي**

الوقت المعاش من قبل المشاهد الذي يواجه حدثاً مسرحياً ما، ووقت حدثي مرتبط بالعرض وبال «هُنا والآن» وبسياق العرض. يجري هذا الوقت في حاضر مستمر، لأن التمثيل يحصل حالياً: ما يحدث أمامنا يحدث بالتزامن مع المشاهد، من بداية التمثيل إلى نهايته.

- **الوقت الخارج عن المسرح (أو الدرامي)**

إنّه عبارة عن وقت الخيال الذي يتحدّث عنه العرض والحكاية التي لا ترتبط بعرض الـ «هنا والآن» إلا بالإيهام بأن شيئاً ما يحدث أو سيحدث أو سبق وحدث في عالم ممكن، أو عالم الخيال. وبالعودة إلى تمييزنا بين المكانين المسرحي والدرامي، يمكننا تسمية هذا الوقت بالوقت الدرامي وتعريف الوقت المسرحي من خلال علاقة الوقت المسرحي بالوقت الخارج عن المسرح. يعطي بعض المؤلفين لما نسميه الوقت المسرحي تسمية الوقت الدرامي، أي الوقت «المؤلف من تعايش وقتين من طبيعة

مختلفة: الوقت المسرحي والوقت الخارج عن المسرح» (Mančeva, 1983: 79). نفضّل التكلم مثل آن أوبرسفلد:1981 ;203 :1977) (239 عن الوقت المسرحي المعرّف بأنه العلاقة بين تزامن التمثيل وتزامن الفعل الممثل.

لنفصّل قليلاً هذين التزامنين:

أ- الوقت المسرحي

هو في الوقت عينه وقت العرض الذي يجري ووقت المشاهد الذي يشاهد. إنّه يتألف من حاضر مستمر، لا يتوقف عن الخفوت ليعود ويتجدّد من دون انقطاع. ويعدّ هذا التزامن قابلاً للقياس - من عشرين ساعة وإحدى وثلاثين دقيقة إلى ثلاث وعشرين ساعة وخمس عشرة دقيقة على سبيل المثال، وهو مرتبط نفسياً بالمعنى غير الموضوعي لمدة العرض. في داخل كل إطار موضوعي، ينظم المشاهد منظوره للعرض بحسب انطباع المدة أو الملل أو الحماس الذي لا ينتمي إلا إليه. ويتغير جزء الوقت نفسه في الزمن بحسب المسرحية، وموقعها في الخطّ الدرامي واستلام المشاهد.

وبقدر ما تبدو تجزئة التوقيع المشهدي على طريقة الترقيم سهلة، بقدر ما هو الوقت صعب - ولكنه مثير - لتنظيمه بوحدات وثيقة بالموضوع فور استلامه. إن المسرحية هي عبارة عن سلسلة من الأحداث، ويتألف الحاضر من سلسلة «حواضر»: الحاضر المرتبط بتراكم وقتي آني تكون لمدته الحدود نفسها الموضوعة للتنظيم المتتالي في وحدة وحيدة ,Fraisse) .1957: 71)

يتجسّد الوقت المسرحي في رموز التمثيل والوقت، وبالمكان أيضاً: إن تغيير المواضيع والسينوغرافيا ولعبة الإضاءة والدخول والخروج والانتقال... إلخ. كما وإن كل نظام مهم يحمل إيقاعه الخاص، ويتم تدوين الوقت وبنيته بطريقة خاصة وبحسب مادية المعنى.

ب- الوقت الدرامي

يتم تحليله هو أيضاً بطريقتين، بالتناقض مع الفعل والحبكة، غوبيه، والحكاية والموضوع (بحسب الشكليين الروس)، والقصة أو السرد (بنفينيست، جينيت)، لمعرفة العلاقة بين النظام الوقتي وتتابع العناصر في الحكاية... فالنظام شبه الوقتي في وصفه ضمن الحكاية -Gen) (ette, 1972: 78. فذلك يعني إدراك «الطريقة» التي تنظّم بها الحبكة، وتختار وتتصرّف بمواد الحكاية، وكيف تقترح توليفاً موقتاً لبعض العناصر. إن هذا الوقت الخاص بالخيال ليس خاصاً بالمسرح، بل بكل خطاب سردي يعلن تزامناً ما ويثبته ويعيدنا إلى مشهد آخر ويوهم بعالم آخر، ويخيِّل إلينا أنه مبني في شكل منطقي كوقت الروزنامة.

إن العلاقة بين هذين التزامنين – المسرحي والدرامي – تقود سريعاً إلى ارتباك بين المستويين. ففي الطريقة نفسها التي تكمن بها متعة المشاهد في ارتباك الخيال المسرحي والخيال الدرامي (الذي يأتي من النص)، تقتصر متعة الوقت على عدم معرفة إلى أين وصل: يعيش في الحاضر، ولكنه ينسى هذه الفورية للدخول في عالم آخر من الخطاب بتزامن آخر: تزامن الحكاية التي تُحكى أمامي والتي أساهم في بنائها وأتوقع تتمتها (نص درامي).

2- نماذج العلاقة بين تزامنين

إن جميع أشكال التزامن ممكنة.

أ- الوقت الدرامي، (الوقت المسرحي): الوقت الدرامي طويل جداً (سنوات في المسرحيات التاريخية لشيكسبير)، ولكنه يستحضر في مسرحية تدوم ساعتين أو ثلاثاً. وفي الجمالية الكلاسيكية، يجب ألا يتجاوز الوقت الدرامي أربعاً وعشرين ساعة لتمثيلية من ساعتين.

ب- تذهب الجمالية الكلاسيكية إلى حدّ المطالبة بتوافق الوقت الدرامي مع الفعل المسرحي للوقت المسرحي، فيؤدّي ذلك إلى جمالية طبيعية حيث ينتج الواقع المسرحي الواقع الدرامي. في بعض الأحيان، لا يقلد وقت الأداء وقتاً خارجاً عن نفسه، بل يكون هو نفسه، ولا يبحث عن الهروب في الخيال وفي تزامنٍ خارج عن المشهد.

ج- الوقت الدرامي < الوقت المسرحي: إنّه نادر ولكنه ليس مستحيلاً، سواء كان الوقت المسرحي مسهباً أم عائداً إلى وقت أقصر بكثير. (بوب ويلسون، ماترلينك).

وفي جميع الأحوال، يعتبر الوقت المسرحي، أي وقت الحاضر، الوقت الذي ينظّم العالم من خلاله ويغرف من مخزن الوقت الدرامي الذي ينسكب في السرد المسرحي. وإننا نشدّد مع بنفينيست على تعريف الوقت بالنسبة إلى فعل أدائه (قولاً وتمثيلاً) ومن خلال السرد المسرحي لجميع المواد. ثم يمكننا أن نعتقد بأن التزامن هو عبارة عن إطار داخلي للتفكير، وفي الواقع هو نتيجة في السرد ومن خلاله (...). إن الحاضر هو مصدر الوقت، وهو عبارة عن حضور في العالم الذي، وحده، يستطيع السرد أن يجعله ممكناً بسبب عدم امتلاك الإنسان لأي وسيلة أخرى لعيش «الحاضر» وجعله آنياً إلا بتحقيقه من خلال إدخال الخطاب في العالم» (83 :1974).

ونلاحظ مع «بنفينيست» إنه في المسرح، الشخصية حاضرة دائماً للعرض، ولضرورة جلب كل الخيال إلى العرض البياني الحاضر في العرض.

ويحمل الوقت المسرحي عدداً معيناً من الإشارات المؤشرة وبالآتي الإشارات الإصرارية التي تشهد على تدوينه في المكان وفي الشخصيات. (فعل البيان والدلالة).

ويحدث الديكسيس وضع الحاضر المسرحي بفضل عمليات تزامن أخرى يجب أيضاً أخذها بالاعتبار:

- الزمن الاجتماعي

يجب معرفة أي يوم وأية ساعة يبدأ العرض، إذا كنت أستطيع الذهاب إلى المسرح هذا المساء، وإذا كان هناك مترو بعد انفضاض العرض... إلخ، وإنه من المفيد معرفة إذا ما كان بمقدور الجمهور المحافظة على انتباهه خلال نصف ساعة، ثلاث ساعات أو يومين، وأية وحدات زمنية توافقه، وما هو «إحساسه الزمني».

- الزمن التحضيري

يسمح بالوصول إلى الأمسية المنتظرة: فقبل المجيء إلى المسرح (شراء البطاقات، الحجوزات... إلخ) وقبل أن تُرفَع الستارة (إقامة في المنزل) ثرثرة اجتماعية، الضربات الثلاث، ظلمة، سكوت... إلخ)، وفي أي من الحالات كما تلاحظ آن يوبرسفيلد، فإننا أمام نوع من زمن التحضير «الذي يسبق وقت المسرح [...] عتبة واحدة وتحضير واحد، والتحضير النفسي لأي نوع من الوقت، عتبة العرض» (1981:240). هذا الزمن التحضيري يُؤمِّن المرور من الزمن الاجتماعي إلى زمن خاص بالأثر بتلقّيه، فهو يخلط أيضاً الزمن الحقيقي للمشاهد والزمن الوهمي للتحقيق المسرحي. ولكن من دون هذا «الإقلاع» أو هذه «النقلة» الاحتفالية. فمن دون هذه الاحتفالية حيث يُفتح أو يُسدل الستار، الضربات الثلاث أو الأسود (الظلمة) [...] (Dort,1982 :5) ليس هناك من مسرح حقيقي.

- الزمن الأسطوري (الوهمي)

هذا الزمن الوهمي (الأسطوري) وهو وقت الأحداث التي جرت، مبدئياً، أي في

البدايات، في لحظة أساسية (أصلية) وغير زمنية، وفي مدة مقدَّسة (Eliade, 1950: 73) أو عند وقت استرجاع الاحتفالية (Ubersfeld, 1977: 205) لا تبدو لنا أنها من عناصر العرض المسرحي، إلا إذا رأينا فيها طقساً غير معاد أو حول موضوع من الحكاية. إن الأبحاث التي تذكره **لا تشرح وظيفته الصحيحة خلال** العرض، فتبقى على مستوى تحول المسرح وكأنها رجوع نحو حاضر أبدي وأسطوري أو إلى طقس يحصل خارج الزمن التأريخاني. **فربما يكمن هنا منشأ المسرح ولكن آلية وظيفته الحالية لا تومئ إلى ذلك مطلقاً.**

- **الزمن التاريخي**

هنا، على نقيض ذلك، توجد حقيقة مسجلة بالضرورة في النص كما في العرض. فانطلاقاً من تعددية الأزمنة وصيغ وطرائق إنتاجها فإن للمسرح مكانته في التاريخ. وإن صعوبة قراءة التاريخ الوهمي للحكاية، وتاريخنا نحن، ناتجة، وبمجملها، من التداخل والتشابك وكذلك من غموض الوقت الممثَّل (الدرامي) ومن وقت العرض (المشهدي) (انظر الفقرة 3. ب).

3- التغيير في مراحل الزمن

أ- الكثافة الدراماتورجية (التكثيف الدراماتورجي)

في الدراماتورجيا الكلاسيكية، نلاحظ ميلاً إلى التكثيف كما إلى نزع مادية الزمن الدرامي (من خارج المسرح). هذا الزمن يمرّ من خلال حوار الشخصية ولا يذكر إلا بنتيجة الوجود المسرحي لهذه الشخصية في مواقفها ونزاعاتها. فالزمن، غير المسرحي، هو دائماً مسترجع إلى الزمن المشهدي، وهو يميل إلى إلغاء نفسه، وإلى عدم وجوده إلا بشكل كلام وبفضاء وهمي غير محقّق، لكنه معلن على الخشبة ومذكور بفضل الخيالية المركبة من الشاعر والمشاهد المستمع والمتخيَّل حقيقة ذات مرجعية خارجة عن الخشبة. وإننا نفهم عندها الضرورة المنطقية لوحدة الزمن الكلاسيكي: على الحقيقة الزمنية من خارج المسرح أن تتقلّص لأقصى درجاتها (أربع وعشرون أو اثنتا عشرة ساعة، مثلاً) لأنه يجب، **للوصول إلى التذكير بها مسرحياً، أن تكون** «مصفّاة/ منقاة» «في إدراك (البطل المرئي على المسرح)، والذي ليس لديه سوى ساعتين أو ثلاث لإجراء هذا التصفيح للعالم ولزمنيته الخارجة عن المسرح. **المسرح الكلاسيكي ينزع عن الزمن الخارج عن المسرح ماديته،** وذلك بإيهام إعطاء كلام نقي، لخطاب حيث يتلاقى العالم والشخصية المرمزة، لخطابه الحاضر ولوجوده الوهمي الخارجي.

ب- جدلية التاريخانيات

في إخراج النص الكلاسيكي، فإن مسألة تاريخ النص تضاف إلى الحالة العادية للعلاقة بين الزمن المشهدي والزمن من خارج المسرح. وبذلك فإننا نعتبر أن هناك ما أقله ثلاث تأريخانيات:

- زمن الإعلان المشهدي (وهو اللحظة التاريخية حيث تمَّ إخراج الأثر)؛
- زمن الحكاية ولمنطقها العواملي (الوقت الدرامي)؛
- زمن ولادة المسرحية والممارسات الفنية التي كانت قائمة يومها.

إن معرفة هذه الأزمنة الثلاثة تتطور من دون توقف: وهذا بديهيٌ لأول تأريخانية، ولكن هذا أيضاً هو حال (التعرُّف الذي ورثناه عن الحقبة التي ظهر فيها الأثر). أما في ما يخصّ المنطق الزمني للحكاية فهو ليس ثابتاً بشكل نهائي، إنه يتشكّل بحسب المنظور المختار لإعادة بناء الحكاية وتقييم الأحداث المسترجعة. ولمن يرغب اليوم في تمثيل مسرحية كلاسيكية

يفترض به أولاً أن يقيم علاقة مع التأريخيات الثلاث والتي لا تتموضع على نفس الخارطة نفسها فهي ليست متكافئة: أي الانتقال من حقبة لأخرى يبدو وكأنه ناتج من تراكم: فالحقبة الأكثر حداثة (وهي بيان العرض المسرحي) تعيد لنفسها ما نتكلّم عنه. فلنأخذ مثالاً مسرحية **انتصار الحب لماريفو فإن زمنية القرن الثامن** عشر تعيد إليها عصور الإغريق القديمة الوهمية حيث تقبع الحكاية؛ وإن زمنية القرن العشرين تعيد لنفسها زمنية القرن الثامن عشر الذي أنتج **النصّ وعلاقته بالعصور القديمة. إذن ما يهمنا من المستويات الزمنية هو النظام عند نقطة** وصوله إلينا (إذن في عصرنا)، فهذه الطريقة الزمنية (التي تصل إلى المشاهد الحالي) توظّف بدلالاتها كل الزمنيات التي جاءت قبلها. فمن المستحيل أن نعالج على المستوى نفسه، وكفضاءات لمرجعيات منفصلة، التأريخيات الثلاث، فليس لنا حق المرور إلا لنظام الوظائف المتعاقبة وذلك عند تراكم كل مجموعة في المجموعة التي تليه زمنياً.

ج- تحريك الوقت المسرحي والوقت من خارج المسرح

كل عملية تكثيف/ مد، سرعة/ بطء، توقّف/ انطلاق، رجوع إلى الوراء/ عرض نحو الأمام هي عملية ممكنة في الوقت عينه للوقت خارج المسرح وللزمن المسرحي. ومع ذلك فإن أي تحريك لأي من المستويات الزمنية ينعكس بالضرورة على الآخر. مثلاً: إذا تمنيت أن أكثّف الزمن الدرامي للحكاية، عليّ الإشارة إلى الزمن المسرحي - طريقة عمل - التي تقترح هذا التكثيف وكذلك نوعاً من سرعة في التنفيذ أو التذكير بأحداث مسرحية. أما إذا أردت، على النقيض من ذلك، أن أُبطئ وأمدّد الزمن المسرحي إلى حدّه الأقصى، على طريقة وِلسون - إذا شئنا - أقول بالآتي ببطء الطريقة الملائمة في فضاء خيالي ممكن له بالضرورة علاقة مع عالمنا: فبسخرية وضديَّة الجملة فهذا البطء المشهدي بحسب وِلسون، يمكن أن يومئ إلى حيوية وخشونة العلاقات الإنسانية. وهكذا الزمن المسرحي «يهرب» في أي لحظة نحو موضع آخر وهو وهمية زمن وفضاء خارج الإطار المسرحي؛ وعلى خلاف ذلك **فإن هذه «الخارجية» تهدد في كل لحظة لتطفو** وتقحم الخشبة والزمن المشهدي من الحدث المسرحي.

ونقول إذن عن الوقت المسرحي بأنه متغيِر **مع المجازفات الدافعة/ المعجَلة.**

☜ فاصل، تاريخ، نص درامي، وحدات.

📖 Langer, 1953; Pütz, 1970; Weinrich, 1974; Lagrave, 1975; Ricoeur, 1983, 1984, 1985; Slawinska, 1985; Mesguich, *L'éternel éphémère*, Paris, Seuil, 1991; Garcia-Martinez, 1995; Pavis, 1996.

توتُر/ ضغط
TENSION

بالإنجليزية: *Tension*؛ بالألمانية: *Spannung*؛ بالإسبانية: *tensión*.

إن التوتر الدرامي هو ظاهرة بنيوية تربط مشاهد الحكاية ببعضها، لا سيّما تلك الموجودة في نهاية المسرحية.

وينتج هذا التوتر من النهاية المتوقعة والمقلقة نوعاً ما. وبتوقعنا ما يلي من أحداث، يخلق المشاهد تشويقاً : فهو يتخيَّل الأسوأ ويحسّ نفسه بأنه «متوَتِر» جداً.

وفي النص الدرامي، كل مشهد، وكل تفصيل نمطي لا يأخذ معناه إلا بانعكاسه على ما يليه. ويجعل ستاغر (Staiger) من التوتر مبدأً خاصاً في الفن الدرامي. فالبنيوية الدرامية تبدو وكأنها قوس حيث إن كل فعل يشدّ بالحبل حتى يرشق النبلة المميتة.

والدراماتورجيا الملحمية (لا سيّما البرختية) تطالب بتوتر على التسلسل الكامل (Gang) لا على النهاية فقط (Ausgang).

وعندما نعرف مسبقاً نتيجة النزاع، كما هو الحال في الدراما التحليلية فإن فتيل التوتر يكون قد انطفأ ويركز المشاهد على تسلسل أحداث الحكاية.

☞ درامي وملحمي، قراءة، بنية درامية.

📖 Freytag, 1857; Beckerman, 1970; Genette, 1972; Demarcy, 1973.

هلع وشفقة
TERREUR ET PITIÉ

بالإنجليزية: *Terror and Pity*؛ بالألمانية: *Furcht und mitleid*؛ بالإسبانية: *terror y piedad*.

تكتمل عملية تطهير الأهواء في التراجيديا، بحسب أرسطو، بإثارة الهلع والشفقة عند المشاهد. عندها تحلّ الرحمة، وبالآتي، المماهاة، عندما نفترض بأننا نستطيع بدورنا أن نكون الأضحية، أو أي شخص من جماعتنا، ويبدو بأن الخطر قريب منّا (Aristote, *Rhétorique* II: 3) وفي هذا السياق، وبحسب المفهوم الكلاسيكي، ليس على الشخصيات أن تكون من ذوات «طيبي القلب تماماً، ولا من الفاسقين الأشرار». وعليهم أن «يقعوا في المصيبة» من طريق غلطة تدفعهم إلى الشكوى، من دون أن يكرهونهم. (Racine, Préface *d'Andromaque*).

النص الدرامي
TEXTE DRAMATIQUE

بالإنجليزية: *Dramatic Text*؛ بالألمانية: *dramatischer Text*؛ بالإسبانية: *texto dramático*.

1- صعوبات التعريف المحدودة

إنها إشكالية كبيرة أن نقترح «ماهيةً» ما للنص الدرامي، والذي يفرقه عن كل أنواع النصوص الباقية، ذلك أن المنحى الحالي للكتابة الدرامية هو المطالبة بأي نص من أجل عملية إخراجية محتملة؛ إن المرحلة النهائية (أو القصوى) - كإخراج الدليل الهاتفي - لا تبدو أبداً كدعاية أو مشروع لا يمكن تنفيذه! فكل نص يمكن أن يتمسرح، بمجرد أن ننقله إلى خشبة المسرح. وما كان يحدث في القرن العشرين لتأكيد السمة الدرامية من حوار ونزاع، والموقف الدرامي، وتصوّر للشخصية، ليس ملزِماً بالضرورة (ومن دونه لا يمكن فعل أي شيء)، بالنسبة «للنص» (المعّد) أو المستخدم للخشبة. لذا فإننا نكتفي باستخراج بعض سمات (أو بصمات) النص من الدراماتورجيا الغربية.

2- المقومات المحتملة للنص الدرامي

أ- النص الأساسي والنص الثانوي

غالباً ما يكون النص المعدّ للقول (للأداء) (نص الممثلين) ممهداً بإرشادات مسرحية، (توجيهات الكاتب المسرحي)، نصاً يكون قد صاغه المؤلف المسرحي بل والمخرج أيضاً. حتى في حال بدا النص غائباً فإننا نجد أحياناً أثراً له في الديكور الشفهي* (décor verbal) أو في «حركة الشخصية المسرحية». لكن وضع هذا الديكور الشفهي أو الحركي مختلف جذرياً عن النص الثانوي. وإن التوجيهات أو التعليمات المتعلقة بالزمان والمكان* (spatio-temporelles) في النص هي جزء لا يتجزأ من النص الدرامي: وهي (أي التعليمات) لا يمكن تجاهلها أو إنكارها من قبل القارئ أو المشاهد، بينما التعليمات المسرحية ليست بالضرورة مأخوذة بالاعتبار من قبل الإخراج.

ب- نص موزّع، وموضوعي

باستثناء المونولوج، يوزّع النص الدرامي بين مختلف الشخصيات المسرحية. فالحوار يعطي الفرصة المتكافئة لكل شخصية من الشخصيات، فهو (النص) يظهر للعيان منابع الكلام من دون تحويله إلى مركز تراتبي سامي المقام. إن مصدر الكلام ليس واضح البيان، أي أن الخطابات المسهبة أو أجوبة الممثل خلال الحوار تُعطى وكأنها مستقلة عن السارد أو عن الصوت المركزي. إن قراءة أو تلقي النص الدرامي، يجعلان منه تحليلاً دراماتورجياً والذي عبره نستطيع تسليط الأضواء على المكان، والزمان، والحدث (الفعل)، والشخصيات.

ج- توهّم، تلفيق

لن تستطيع حالياً، الشعرية البنيوية المنبثقة من مفهوم الهيكلة ونظرية النص، أمام انفجار الأشكال والمواد النصية المستعملة، احتواء الطريقة التناغمية لمجموعة هذه الطرائق ووصفها، ولا للشروط والمقومات النصية. أما في ما يختص بالتمييز بين النص الدرامي الأدبي من جهة، واللغة العادية من جهة أخرى، فإنها تواجه صعوبة منهجية؛ فأي نص «عادي» يمكن أن يصبح نصاً درامياً «ما إن تضعه على المسرح إخراجياً، على أن تكون مقوّمات التمييز غير نصية، بل براغماتية». وما إن يصل النص إلى الخشبة، فإنه يُقرأ في إطار يعطيه مقومات تخيلية مما يميزه عن النصوص «العادية» والتي تدّعي بأنها تصف العالم «الواقعي». وقد كتب سيرل «بأنه ما من ملكية نصية، أو دلالية تسمح بمماهاة نصّ كأثر تخيلي» (1982: 109).

د- وضعية الاتصال للمضمون

لكي تتطوّر الشخصيات في الفضاء الدرامي عينه، عليها أن تكون مالكة، على الأقل لقسم من فضاء هذا الخطاب المشترك، وإن لم يكن بهذا السياق فإنها تباشر بحوار «طرشان» أو عدم تبادل المعلومات (المسرح التجريدي)؛ كما وأنه علينا دراسة إمكانية القفز من جواب إلى آخر، أو من حجة إلى أخرى ، أو من فعل إلى آخر يليه. فقراءة النص، تعني أن تهتم بمضمونه النصي الثقافي، والتاريخي، والأيديولوجي، كي لا تضعه في فراغ شكلي. لأنه لا توجد أي طريقة، حتى تلك التي يستخدمها فينافر (1993)، وعلى نقيض ما يؤكد، فهذا «لا يضعنا في علاقة مباشرة وفورية مع حياة النص نفسه من دون أن تفرض حقوقاً مسبقة تاريخية، ولغوية، وسيميائية، مثلاً» (1993: 893).

هـ- نص مقروء، نص مؤدّى

من الأفضل عند تحليل النص، أن نعرف إذا كنّا نقرأه كأثر أدبي أو نتلقاه من خلال إخراج: في الحالة الثانية يكون مصاحباً لصوته وإخراج معاً، وكذلك يكون أداؤه ملوناً بالعرض البياني المشهدي.

3- بناء النص الدرامي

أ- المدار التحقيقي الملموس

سنكون على خطأ إن اعتبرنا بأن النص الدرامي هو بمنزلة كيان ثابت يمكن الولوج إليه مباشرة، ويمكن فهمه بشكل جيد من أول مرة. في الواقع، إن النص لا يعتبر موجوداً إلا بعد إنهاء قراءته، فقراءته متموضعة دائماً في قلب التاريخ، هذه القراءة تتعلق بالبيئة الاجتماعية للقارئ وبمعرفة هذا الأخير لمضمون النص المتخيّل. ليس بهذا القدر مع إنغاردن (1931-1949) أكثر مما هو مع موكاروفسكي (1934) وفوديكا (Vodička) (1975)، سنتكلم إذن عن طريقة التحقق من النص وسنحاول تحديد المدار لهذا

التحقق عبر إدراك دلالات نصية والمضمون الاجتماعي، وذلك للوصول للقراءة أو للقراءات المعقولة أو المقبولة للنص (Pa-vis, 1983 *a*).

ب-الأماكن غير المحددة

تضع القراءات المختلفة، وطرائق تنفيذها المتناقضة تحت الضوء الأماكن غير المحدّدة لمعالم النص والتي لا تعتبر شمولية، وليست مثبتة نهائياً. لكنها تخضع لتغييرات بحسب القراءة، وتحديداً تلك التي تتولى كشف المضمون الاجتماعي. إن النص الدرامي هو كالرمال المتحركة التي نثبت على سطحها وبشكل دوري إشارات مختلفة ترشدنا إلى كيفية التلقي وإشارات تبقينا في حالة الالتباس وعدم التحديد. في المسرح، هذه الفقرة من الحكاية، أو أي تبادل كلامي، يأخذ معاني مختلفة بحسب العرض البياني المختار في الإخراج؛ فالنص، وتحديداً النص الدرامي، هو رمل متحرك وهو أيضاً «مرمّل»: فالقارئ يختار بأن ينقي كرة بإضفاء الغبش على أخرى؛ وهكذا دواليك إلى ما لا نهاية. إن مفهوم «غير المحدد»/ والمحدد، هو جدلي: سينطق بالصواب من يقرأ أخيراً. إن طريقة القراءة بوضوح، وتوجيه سياق التلقي، لا تكون محددة إلا بالنسبة لسياق التوجّه/ وضده والذي ينزّه القارئ عبر النص مبدلاً نقاط التحديد والطرق المضللة. هذه القراءة «المتعرّجة» كأسنان المنشار للنص الدرامي تتضاعف بـ «تموّجات» دائمة في العرض المسرحي، وفي طريقة التخيّل، بين الوهم وعدمه، وبين التماثل والتباعد، وتأثير الواقع الممثّل والإلحاح على الشكل والأداء.

ج- الحفاظ على الالتباس أو إسقاطه

وأمام هذا الاهتزاز وعدم الثبات للنص الدرامي تطرح مسألة التعامل معه. فعلى القارئ كما على المخرج وأيضاً على المشاهد أن يقرّروا أين تقع المناطق المؤكدة/ وغير المؤكدة، وأن يقرروا بحسب حركيتها ووضعها ما هو مناسب لتحقيق ذاتها. فمن الضروري جداً مثلاً أن نقرّر إذا ما كان الالتباس في البنية الهيكلية للنص أم أنه ناتج من عدم معرفة أو من تغيير في المضمون الاجتماعي. وإذا ألقينا النظر على ما يتبادل من كلام وعلى طريقة التعبير، فكل إخراج له طابعه الخاص في معالجة التحديدات والالتباسات.

☞ خارج عن الخشبة، خارج عن النص، **خطاب.**

📖 Savona, 1980, 1982; Mančeva, 1983; Prochazka, 1984; Thomasseau, **1984 *a*, *b*, 1996; bibliographie générale** *in* Pavis, 1985 *e*, 1987, 1990, 1996 a; Swiontek, 1990, 1993; Sallenave, 1988; B. Martin, 1993.

النص والخشبة
TEXTE ET SCÈNE

بالإنجليزية: *Text and Performance*؛ بالألمانية: *Text und Aufführung*؛ بالإسبانية: *texto y escena*.

إن البحث في موضوع العلاقات بين النص والخشبة يستلزم إقامة مناقشة عميقة حول الإخراج، ونظام الكلام في المسرح، وأداء النص الدرامي.

1- تطوّر تاريخي

أ- تموضع السبك المركزي

منذ القدم – منذ أرسطو إلى حين أصبح الإخراج منهجاً منظماً في أواخر القرن الماضي، وباستثناء العروض الشعبية أو المسرحيات الضخمة الإخراج – كان المسرح منغلقاً ضمن مفهوم سبك مركزي، سواء كان هذا الموقف مميزاً للدراماتورجيا الكلاسيكية

أم الأرسطوية، أو التقليدية الغربية، فإنها ستعود في أي حال لتجعل من النص العنصر الأول والهيكلية الأساسية للفن المسرحي. فإن الخشبة («العرض» والمرئي كما يقول أرسطو) لا يأتي إلا لاحقاً ويكون مصطنعاً وفضفاضاً، وهو لا يتوجّه إلا إلى المعاني والخيال ويحوّل نظر الجمهور عن الجمالات الأدبية للحكاية وانعكاساتها على الصراع الدرامي، فهناك تشبّه تيولوجي بما يدور ويحصل بين نص كملجأ لمعنى ثابت لتأويل ولروح المسرحية، والخشبة، المساحة المحاطة بالبريق الخداع والشهوانية الجسدية في معناها السلبي وعدم المتّزن؛ بالمختصر: «المسْرحة».

ب- التغيير المفاجئ «الكوبرنيكي» للخشبة

سجلت نهاية القرن التاسع عشر إعادة لمفهوم السبك المركزي. فالكلام المشبوه، والمشكوك فيه، كشكل مؤتمن على الحقيقة وتحرير القوى اللاواعية للصورة وللحلم، استبعد عن فن المسرح المفهوم السائد بأن القول وحده هو الملائم، فالخشبة وكل ما يمكن فعله عليها اتخذت دور المنظّم الأساسي والأعلى لمعنى العرض. وقد سجّل آرتو نتيجة هذا التطوّر عبر صفاء الجمالية وقوة الصياغة والتعبير: عندما يُخضع المسرح إخراجه وتحقيقه، أي كل ما فيه من مقومات مسرحية خاصة به، للنص، هو مسرح أحمق، مجنون منقلب على ذاته، متعلق بالقواعد، وكل ما هو ضد الشاعر وأنصار الوضعية، أي ما هو غربي (1964, IV: 49-50).

2- جدلية النص والخشبة

إن التطور التاريخي للعلاقة بين النص والخشبة يعطي التفوّق للجدلية بين هذين العنصرين المكونين للعرض المسرحي. واحدة من اثنتين:

- إما أن الخشبة تبحث عن استعادة النص وإعادة قوله من جديد.

- وإما أن تزيد من التباعد معه وتنتقده، أو تحجمه بنسبوية عبر العرض الذي لا يتخطاه.

أ- الطاقة المشهدية الكامنة في النص

في الحالة الأولى، أي في حالة الحشو واللغو المشهدي، يشدد الإخراج على التفتيش عن علامات مشهدية مزينة لتوهم المشاهد بأنها تبرز له مرجعية النص. وإنه لمن المقلق أن ندرك بأن هذا الحلّ المعطى للمشاهد ولعدد كبير من المخرجين «الواقعيين» ولنقاد «فقه اللغَة» كما «للعاملين على الخشبة - معطى وكأنه» مثال نموذجي، وهدف منشود. «إن الإخراج الجيد هو مسألة إحساس داخلي يتطور مرحلة تلو مرحلة لكنه يشكل وحدة كاملة. فقد أصبح النص عرضاً باتباعه اتجاهاً مشحوناً بطاقة كانت من قبل كامنة ومحجوبة لكن أعيد تفعيلها الآن بطريقة تبدو فيها ضرورية ولا مفرّ منها» (Hornby, 1977: 109).

فنظرية النص هذه التي تعتبر النص طاقة كامنة (Hornby, 1977) أو بـ الافتراضية المشهدية (Serpieri, 1978) تعتبر في النهاية بأن النص يحتضن عملية إخراج جيدة يكفي إيجادها واكتشافها، وأن عرض المسرحية والعمل المشهدي ليسا عاملين متنازعين مع المعنى، بل لخدمته. فهنا يكمن المفهوم الفقهي تجاه المسرح (من دون أن يتضمن التعبير معنى الإساءة) يستحق هذا المفهوم بألا يرمي المولود (النصي) في دورة المياه (المشهدية)؛ فبالتأكيد هو اليوم مفيدٌ في ظل التجارب والاختبارات التي ليست دائماً مراقبة من قبل المحركين والمتسلّطين على النصوص، لكن يمكنه، بدوره، أن يجمّد البحث المسرحي بتأبيد بعض النماذج اللغوية المركزة.

ب- الفارق التأويلي غير المحجّم

وفي اتجاه معاكس، يبدو، بأنه من الدقة بمكان، ملاحظة الفارق بين النص والإخراج. فحين يتحرر الإخراج من دوره الخادم للنص، تنشأ مسافة دلالية بين العنصرين المكونين، وعدم توازن بين البصري والنصي. وعدم التوازن هذا يولد نظرة جديدة إلى النص وطريقة مبتكرة للدلالة على الحقيقة التي يقدمها.

الفارق هو هذه الهوّة المتعذّرة العبور بين النص (من جهة) والمكان/ الزمان (من جهة أخرى) حيث لُفظَ أو قيل. «وقد كتب برنارد دورت»: ربما ترجع لذتنا في المسرح تحديداً إلى رؤيتنا أن هناك نصاً خارجاً وغريباً عن المكان والزمان في لحظة من اللحظات العابرة، والفترة اللامحدودة للعرض. وهكذا فإن العرض المسرحي لن يكون مكاناً لوحدة مستردة، إنما توتراً متأججاً غير مستكين بين الثابت والمتحول، بين العام والخاص، بين المجرّد والمادي، بين النص والخشبة. إنها لا تحقق نصاً بطريقة تقريبية: «إنها تنتقده، تدفعه، وتسائله. إنها تواجهه، وتدعوه لمقابلتها، وهي ليست طرف اتفاقٍ تراضٍ بل معركة صراع» (*Le Monde du dimanche*, 12 octobre 1980).

3- توهمية نصية وتوهمية مشهدية

إن نظرية «التوهم» تفرض التفكير بالرابط بين النص والخشبة، وبوجه مفهوم التوهمية التي تتحقق عبر عملية الإخراج من أجل المشاهد. ويبدو الوهم وكأنه الحل الوسطي، والوسيط بين ما يرويه النص الدرامي، وبين ما تعرض الخشبة أو تظهره وكأن الوساطة قد تحققت بالعرض النصّي والبصري عن عالم توهمي معقول، لكنه مبنيٌ أولاً على التحليل الدراماتورجي والقراءة، ومعروض بعملية تموضع مشهدي. هذه الفرضية ليست مغلوطة، فهي تنبهنا لعدم إعادة إدخال نظرية المرجع التحديثي، بطريقة مغشوشة، والتي تظهر هذه الوساطة. وإذا كان هنالك من رابط جلي بين نص وعرض، فليس بالتأكيد عبر شكل مترجم أو نسخة متكررة للنسخة الأصلية بل بالاطلاع على عالم توهمي مركب انطلاقاً من النص، وآخر توهمي تنتجه الخشبة؛ هذه هي إجراءات الاطلاع التي توجب المساءلة.

أ- مثالان توهميان

إن مثالي مفهوم التوهم، أكانا من النص أم من الخشبة، يمتلكان ميزات خاصة، علماً بأن العالم التوهمي المسرحي هو في الوقت عينه:

- كل ما يشمل ويتضمن العالم التوهّمي للنص الملفوظ على الخشبة ما يزوده بموقف العرض البياني.

- ما هو معرّض بشكل مستمر، أن يعارض ويفكك معناه من الداخل بتدخل نصّ قادم من داخل العرض. هذا النص الدرامي هو في الواقع نظام سيميولوجي لأن الدقة الدلالية والخاصية الشفهية المفهومة مباشرة تفرض على الأنظمة الدالة الأخرى إضاءة وإمكانية الغوص نحو المدلول المنبثق من النص اللغوي.

- إن التموّضع البصري لصيغتي الفعل التوهميتين يستقرّ بفضل توهمية مزدوجة، وتحديداً في حالة الإخراج المسرحي.

• **توهّمية مسرحية (مشهدية)**

تكون التوهمية المسرحية عبر الكلام البياني المشهدي وفي الموقف البصري والمسموع حيث النص الدرامي الملفوظ.

• **توهّمية نصّية**

من خلال التوهمية الناشئة من قبل المستمعين، حتى إن كان من الصحيح أن النص لا يكتسب معناه إلا عبر أدائه على المسرح،

فالمشاهد يبقى حراً في بناء توهمية أخرى غير تلك التي اختارتها عملية الإخراج، فهو يتعامل مع النص ككتلة أو كفعل استمراري منه نعبر من خلال قراءة واحدة وتخيّل واحد "in the Mind's eye" كما يقول هاملت.

هذا التميز الواقعي ليس بأي حال أقل صفاءً من الناحية النظرية، لأن الصيغتين التوهمّيتين تتداخلان وتخلطان أرضية عملهما لإعطاء فسحة من البهجة والتخيّل للمشاهد. إن الخشبة وتظهير المكان والمساحة (والفضاء) تثبت تلقائياً إطاراً يعطي لنفسه مكاناً للخيال، (أي) من العالم التخيلي كله. هذه التوهمية المشهدية التي باتت تفوق قوة الممثلين والجو العام والإيقاع... إلخ، يفعلِ أي شيء لإقناعنا بأنها التوهم المتجسّد.

إن التوهمية المشهدية «تدعّم بشكل كامل التوهّم الذي يفرضه النص». (والتي تمر أحياناً وكأنها تجسيد للفعل، والإخراج الوحيد الممكن... إلخ). فالتوهمان ينتهيان بتقديم نفسيهما كعرض لدرجة أننا لا نعود نعرف إذا ما كان هذا النص الدرامي عينه هو الذي ابتكر الموقف المعروض أم الموقف المعروض والذي لا يمكنه من الوصول إلى نصٍ آخر، غير هذا الذي نسمعه. إن هذا الغموض، الناتج من هاتين الحالتين التوهيميتين وكأنهما من أجل إرساءٍ أفضل والتشديد على وهم المشاهد ليكون في عالم تخيلي «غريب»، لدرجة أنه يعتقد أن ما يرى أمامه: (ممثل، وإضاءة، وتأثيرات صوتية) موجود في مكان آخر، على خشبة أخرى، بحسب ما قاله مانوني (Mannoni) (1969).

ب- حضور/ غياب

هذ الالتباس العام لنموذجين من نماذج التوهم، واللذين يمكن أن يشكلا واحداً من الخطوط الخاصة للإدراك المسرحي، يحصل بداية على مستوى الإخراج من نص درامي موجود سابقاً، وبتبادل المفهومين الدلاليين للنص اللغوي والتظهير المشهدي.

- إن النص اللغوي يعطي معناه بواسطة رموزه فقط، كغياب لحضور، أي كحقيقة تخيلية (أو خيالية) اختبرت وكأنها حاضرة وحقيقية.

- تعطي الخشبة انطباعاً لـ «حضور» مباشر لما هو، في الواقع، غياب وغموض للدال والمسند إليه.

وعندما أُخذ بهذه الاحتياطات لما يتعلق بالترابط بين التوهمي النصّي، والتوهمي المشهدي، ولصعوبة فعلهما، كانت النظرية التخيلية قادرة على تحديد بعض من العمليات في العلاقات بين النص والعرض.

☞ سيناريو، بصري ونصيّ، قبل عملية الإخراج.

📖 Aston, 1983; Pavis, 1983 b, 1986 a; Fischer-Lichte, 1985; Issacharoff, 1988; Carlson, 1990.

النص الأساسي، النص الثانوي
TEXTE PRINCIPAL

بالإنجليزية: *Dialogue, Stage Directions*؛ بالألمانية: *Haupttext, Nebentext, Bühnenanweisungen*؛ بالإسبانية: *texto principal, texto secundario*.

أدخل هذا التمييز إنغاردن (1931, 1971) الذي يقول بأن القصيدة الدرامية «المكتوبة» تحتوي بالتوازن على التعليمات المسرحية أو ما يسمّى بالنص الثانوي - والنص الملفوظ من الشخصيات - أو ما يسمى بالنص الأساس (الأصلي).

1- فالنصّان هما في علاقة تكاملية: فنصّ الممثلين يترك مجالاً لطريقة قول النصّ البياني الملفوظ، ويكمل في الوقت عينه التعليمات المسرحية. وبالعكس، فإن النص الثانوي يضيء موقف أو دوافع الشخصيات، وبالآتي معنى خطاباتهم.

ويعتبر إنغاردن (221 :1971) أن النصين يتقاطعان بالضرورة عبر وساطة الأغراض/ المواضيع المعروضة على الخشبة وبالأخص النص الأساسي الذي سيترك صداه. وبالواقع، فإن هذا الانضمام للنصّين لا يتحقق إلا في إخراج واقعي أو مصدر حيث يتنبه مصمّم الديكور إلى اختيار حقيقة مشهدية نابعة من تعليمات النص الثانوي. هذا المفهوم الجمالي القديم جداً وهو أن الكاتب يمتلك وهو يكتب رؤية معينة عن المشهد الذي سيعيد الإخراج ترميمه.

2- اليوم، كثير من عمليات الإخراج تقوم بردّة فعل معاكسة للمعلومات المعطاة في النص الثانوي من قبل الكاتب وتضيء النص الأساسي من خلال الإعلام النقدي، (الاجتماعي والنفسي). هذا النوع من التفسير يحوّل بالطبع النص الجاهز للأداء، أو على الأقل يثبته ويحققه في ما يملك من إمكانات.

إن العملية التطبيقية (أو التنفيذية) الحالية لعملية الإخراج تكشف بأن النص الثانوي ليس عكازاً مفروضاً وضرورياً لبناء المعنى، وبأنه لا يضطلع بدور تموضعي للسيطرة والتحكم والمراقبة بالنسبة إلى النص الأساسي. ولنبيّن بأن هذا المفهوم يتجه بوجهة مناقضة لكثير من الأفكار المتلقاة، وبالتحديد، تلك التي تتعلّق بعملية إخراج «جيدة» أو لعملية إخراج «وفية للنص».

نص درامي، نص وخشبة، مرئي ونصي.

Steiner, 1968; Pavis, 1983 *b*.

النص الاستعراضي
TEXTE SPECTACULAIRE

بالإنجليزية: *Performance text*؛ بالألمانية: *Aufführungstext*؛ بالإسبانية: *texto espectacular*.

إن علم سيميولوجيا النصّ هو الذي أعطى تعبير «النص الاستعراضي» (أو النص المشهدي)، وهو الرابط/ أو المحصول بين جميع الأنظمة الدالة المستعملة في العرض المسرحي حيث يؤلّف السياق والتفاعل فيما بينهما ما يسمّى بالإخراج. إن النص الاستعراضي المذهل هو إذن مفهوم أو فكرة مجردة ونظرية لا (سلطوية وعملانية). وهي تعتبر أن العرض هو نموذج مقلّص ومضغّر حيث نستطيع أن نراقب عملية إنتاج المعنى. هذا النص الاستعراضي مدوّن ومحوّل إلى مادة ملموسة في كتاب «عملية الإخراج» أي ما يسمي بالـ *Modellbuch (أي كتاب النماذج) أو أي لغة تقعيدية أخرى تنفذ كشفاً أو بياناً، بالتأكيد غير مكتمل، عن عملية الإخراج، وتحديداً لخياراتها الجمالية أو الأيديولوجية.

نص وخشبة، سيميولوجيا، وصف، بصري ونصيّ.

Theaterarbeit, 1961; Ruffini, 1978; de Marinis, 1978, 1979, 1982.

مسرحي
THÉÂTRAL

بالإنجليزية: *Theatrical*؛ بالألمانية: *theatralisch*؛ بالإسبانية: *teatral*.

1- ما يتعلق بالمسرح.

2- الذي يتكيّف ويتلاءم مع متطلّبات الأداء المسرحي (مثلاً مشهد بصري في رواية).

3- بالمعنى الاحتقاري: الذي يتطلع بقوة إلى

التأثير السهل في المشاهد، وهو تأثير مصطنع ومتكلّف ويعتبر قليل الواقعية. (أداء مسرحي مبالغ فيه).

مسرحة، (و – المسرحي)، درامي وملحمي، إعادة مسرحة خصوصية، خطابة (إلقاء بنبرة تفخيمية)، تأثير مسرحي.

مسرحة «التمسرح»
THÉÂTRALISATION

بالإنجليزية: *Theatralization*؛ بالألمانية: *Theatralisierung*؛ بالإسبانية: *teatralización*.

إن مسرحة حدث ما أو نص، هو شرح وترجمة مسرحية باستعمال خشبات وممثلين لإحلال الموقف. فالعنصر المرئي للخشبة، وتموضع الحوارات هما سمتا المسرحة. وعلى نقيض ذلك، فإن الصياغة الدرامية تحمل على النسيج النصي فقط: إقامة الحوار، وابتداع، وتوتر درامي، ونزاعات بين الشخصيات، ودينامية الفعل (الدرامي والملحمي).

اقتباس، ترجمة.

(إعادة) مسرحة المسرح
RE-THÉÂTRALISATION DU THÉÂTRE

بالإنجليزية: *Theatralization*؛ بالألمانية: *Theatralisierung*؛ بالإسبانية: *teatralización*.

1- حركة مضادة للمذهب الطبيعي. في الوقت الذي يمحو فيه المذهب الطبيعي آثار الإنتاج المسرحي إلى الحد الأقصى، بهدف إعطاء الوهم لحقيقة مشهدية محتملة الوقوع وطبيعية، فالمسرحة، أو بدقة أكثر، إعادة المسرحة «لا تخفي لعبتها» بل إنها تزايد على قواعد واتفاقيات اللعبة، وتقدم العرض في إطاره الوحيد الحقيقي للخيال التمثيلي. وإن أداء الممثل يشير إلى الفرق بين الشخصية والممثل. وعملية الإخراج تستعمل «اللعبة المرحة» والتي تعتبر تقليدياً ذات طابع مسرحي صرف (تضخيم المكياج، والتأثيرات المسرحية، وأداء ميلودرامي، وملابس «مشهدية»، وتقنيات الميوزيك هول، والسيرك وتعبير جسدي مدفوع إلى التضخيم وتخطي الاتزان... إلخ).

2- وبحسب نموذج دورت (1984) فالعرض الممسرح، هو «التجربة التي تحثّ المشاهد وتدعوه لإثارة ذوق وغريزة اللعب» وذلك على خشبة تحترم قواعدها لاحتواء أداء متعدّد للممثل مستعملاً بوعيه طرائق تقليدية أو معيداً ابتكارها تلقائياً وعفوياً (1984: 11).

3- وهناك فنانون مختلفون أمثال مايرهولد، وبريخت، أو كوبو، يطالبون بإعادة مسرحة المسرح، وإعادة تأكيد إدراك الخشبة كحيِّز للأداء والخدع وإعادته إلى ما كان عليه في حقيقته المسرحية كشرط ضروري للتمكّن من تقديم عروض واقعية من الحياة المشتركة بين الناس (Brecht, 1967, vol. 15: 247; trad. Fr., 1972: 247).

حالة مسرحية (هوية)
THÉÂTRALITÉ

بالإنجليزية: *Theatricality*؛ بالألمانية: *theatralität*، *Teatralik*؛ بالإسبانية: *teatralidad*.

مفهوم قائم – على الأرجح – على شكل

مبدأ التعارض بين الأدب/ والأدبية. فالحالة المسرحية تكون في العرض أو في النص الدرامي، وبشكل خاص في ما هو مسرحي صرف، (مشهدي) بالمعنى الذي يفهمه، مثلاً آرتو عندما يلاحظ ابتعاد هذه الهوية عن الخشبة الأوروبية التقليدية: فكيف يكون في المسرح، أو على الأقل في المسرح الذي نعرفه في أوروبا، بل أكثر من ذلك وفي الغرب، كل ما هو مسرحي صرف يعني كل ما لا يخضع للتعبير بالكلام، (بالكلمات)، وإذا أردنا بكل ما ليس في الحوار (والحوار نفسه ينظر إليه بحسب إمكاناته الصوتية على المسرح ومتطلبات هذه الصوتية)، يبقى ثانوياً (1964 *b*: 53). إن عصرنا المسرحي متميّز بالبحث عن هذه الحالة المسرحية المختفية منذ أمد بعيد. لكن المفهوم يحمل شيئاً من الأسطورية، والتعميم، بل من المثالية، كما في الإثنية المركزة. وليس بالإمكان (على الرغم من وظائفها المختلفة والوفيرة)، تبيان بعض من توارد الأفكار/ التي أطلقها مصطلح الحالة المسرحية.

1- كثافة إشارات

يمكن للحالة المسرحية (الهوية) أن تتعارض مع النص الدرامي أكان مقروءاً أم مصمماً من دون عرض فكري لعملية إخراج. وبدل تسطيح النص الدرامي بالقراءة، وتحديد فضائه، أي جعل العرض مرئياً بحيث يسمح باستخراج الطاقة المرئية السمعية للنص، وبالآتي باكتناه مفهوم المسرح يمكن أن نسأل: «ماذا تعني الحالة المسرحية؟ إنها المسرح الناقص النص، إنها مجموعة دلالات وأحاسيس مكثفة تشاد على الخشبة انطلاقاً من معطى نصي، فهذا النوع من الإدراك ومن الأساليب المثيرة للأحاسيس، في الحركات والنبرات والتنقلات وعناصر أخرى إلى جانب الإضاءة تغمر النص في ظل اكتمال لغته الخارجية» (Barthes, 1964: 41-42). وبحسب طريقة آرتو والمعنى الذي يريده، فالحالة المسرحية الصرف تتعارض مع الأدب ومع مسرح النص والأساليب الكتابية والحوار، وحتى أحياناً مع السردية والتحويل الدرامي لحكاية مبنية بموضوعية.

2- مكان تحقيق الحالة المسرحية

نطرح إذن السؤال عن المنشأ وعن طبيعة هذه الحالة:

- **أيجب البحث عنها على مستوى المواضيع والمضامين الموصوفة في النص (مساحات خارجية، وعرض بياني للشخصيات)؟**

- **أيجب، عكس ذلك، البحث عن هذه الحالة في طرق التعبير، وفي الطريقة التي يتكلم بها العالم الخارجي، وكيف يري ما يستحضره عبر النص والخشبة؟**

أ- في الحالة الأولى، إن عبارة «مسرحي» تعني بكل بساطة: مساحة ذات مناخ خاص، مرئي، وتعبيري، بالمعنى الذي نتكلم فيه عن مشهد استعراضي ومدهش جداً. هذه الوظيفة التقييمية للحالة المسرحية متداولة جداً حالياً، لكنها بالإجمال تافهة وقليلة الملاءمة.

ب- تعني، الطريقة المحددة للقول أو (للتعبير المسرحي) (théâtral) في الحالة الثانية، تدفّق الكلام، وازدواجية المتحدث المعروضة (شخصية — ممثل) وما ينطق به، والتصنّع في العرض. «فالمسرحة تمثّل ما سماه أداموف «العرض» أي أن نعرض في عالم حسّاس للحالات والصور التي تؤلّف النوابض المخبأة (أو المستورة) وظهور المضمون، الذي يحتوي على بذور الدراما» (Adamov, 1964: 13).

3- مصدر الحالة المسرحية والمسرح

إن المصدر اليوناني لكلمة «مسرح» (le theatron) التياترون يكشف خاصية منسية، لكنها أساسية لهذا الفن: فهو المكان حيث يشاهد الجمهور فعلاً يقدم له وهو يجري في مكان آخر. فالمسرح بالتأكيد، هو وجهة نظر مبنية على حدث: فهو يتشكّل من نظرة، زاوية رؤية، وإشعاعات عينية (بصرية) ولا تحصل العلاقة وتتوضح هوية البناء المسرحي أو العرض إلا من خلال التنقل بين النظر والغرض المنظور إليه. ولفترة طويلة في اللغة الكلاسيكية للقرن السابع عشر والثامن عشر، كان المسرح هو الخشبة بحدّ ذاتها. وبحركة انتقالية مجازية ثانية يصبح المسرح الفن أو النوع الدرامي (حيث التداخلات مع الأدب، التي تكون غالباً قاتلة للفن المسرحي)، وأيضاً المؤسسة، (المسرح الفرنسي)، وأخيراً الريبرتوار وأثر المؤلف (مسرح شيكسبير). وهدف هذا المنفى للمسرح بدءاً بمكان النظرة، يتحقق مجازياً في افتراض العالم مسرحاً، أو بمعنى كونه المكان الذي يحصل فيه الفعل، (مسرح العمليات)، وأخيراً من نشاط ممثل فاشل (بهلوان) في الحياة (نمارس المسرح أو من أجل تفعيل الغباء نمارس السينما).

وقد أبقى المسرح الفرنسي (باللغة الفرنسية فكرة الفن المرئي، بينما لا اسم آخر اتخذ معنى مفهوم النص: والدراما بما يفرقه عن المعنى الألماني أو الإنجليزي «دراما» لا بالنص المكتوب، بل كشكل تاريخي (الدراما البرجوازية، أو الغنائية، والميلودراما) أو المعنى المشتق من الـ «كارثة» (المضحك الدرامي) أو (الفكاهي - الدرامي).

4- مسرح صرف أم مسرح أدبي؟

هل «الحالة المسرحية تعني حصراً النص الدرامي؟ هذا ما ندّعيه غالباً، وبالأخص عندما نتكلم عن نص على درجة عالية من المسرحة»، أو من «الدرامية»، موحياً بأنه قابل بما فيه الكفاية لانتقاله وتحوله المسرحي (الأداء المرئي، ونزاعات مفتوحة، وتبادل سريع للحوارات؟)، وهذه ليست بالضرورة ميزة مسرحية صرف، وهذا التناقض بين «مسرح صرف ومسرح أدبي»، لا يستند إلى مقومات نصّية، بل إلى القدرة لمسرح «ممسرح» حتى لا نستعمل سوى تعبير مايرهولد (1963) بأن نستخدم وبدرجة قصوى التقنيات المشهدية التي تحل مكان خطاب الشخصيات، والتي تميل إلى الاكتفاء الذاتي. وللمفارقة، يكون مسرحياً كل نص لا يستطيع الاستغناء عن عملية العرض والذي لا يتضمن تعليمات مكانية وزمنية أو لعبية، بتلقائية الاكتفاء الذاتي. ونلاحظ، من جهة أخرى، الالتباس نفسه في «المسرحة» كصفة: فأحياناً هذا يعني بأن الوهم كامل، وأحياناً أخرى، بأن الأداء كثير التصنّع، «يذكّر ومن دون تهاون بأننا في مسرح»، بينما نودّ أن يأخذنا الإحساس إلى عالم أكثر واقعية من «عالمنا» ومن هذا الغموض حول مفهوم «الحالة المسرحية» يقوم الجدل وغالباً ما يكون عقيماً، حول الأداء شبه الطبيعي عند الممثل.

ومن جهة أخرى، يعود تاريخ المسرح إلى الجدال الأبدي بين مؤيدي النص الأوحد وهواة العرض، والنص والأدب، المصنفين دائماً في خانة الأعمال الراقية، مع احتفاظهما بأفضلية البقاء غير الملموس، (أو هي على الأقل تعتبر كذلك) للأجيال المقبلة، في حين أن التعبير المسرحي الجميل هو بدوره سريع الزوال مثل ابتسامة امرأة جميلة. وهذا التناقض هو ذو طبيعة أيديولوجية: ففي الثقافة الغربية نميل إلى إعطاء الأفضلية للنص والكتابة، ونتابع الخطاب. وإلى هذا نضيف بروز المخرج (المسمّى في نهاية القرن التاسع عشر

مسؤولاً عن رسم الرؤية المشهدية للنص) والمسرح كفن مستقل في آنٍ واحد. فمذ ذاك، أصبحت المسرحة أو الحالة المسرحية الميزة الجوهرية والمميزة لخصوصية المسرح، التي، في زمن المخرجين كانت هي موضوع أبحاث لجماليات عصرية، ولكن يتبيّن من الدراسة النصية لكبار المؤلفين (من شيكسبير إلى موليير وماريفو) أنها غير مرضية إذا لم نجرب وضع النص في إطار الممارسة المسرحية، كنوع من الأداء وصورة عن العرض. وإذا لم يكن هنالك من تناقض متعذر الإصلاح ومطلق بين المسرح الصرف والأدب، فهناك حتماً توتر جدلي بين الممثل ونصه، بين المعنى الدال الذي بإمكانه أخذ النص إلى قراءة بسيطة «أو «قولبة يكون قد تأثر بها من جراء عملية الإخراج عند لحظة عرضها بالوسائل من خارج الملفوظ». فعندها لا تظهر «الحالة المسرحية» كخاصية أو جوهر ملازم لنص أو لحالة، بل كاستخدام براغماتي «للأداة المشهدية»، بطريقة تظهر العناصر المكوّنة للعرض قيمة نفسها المتبادلة والعمل على تفجير تخطيطية النص والكلام.

5– الحالة المسرحية والخاصّية

ليس من ماهية مطلقة. وإذا لم يكن هنالك من جوهر أو ماهية في المسرح فيمكننا على الأقل أن نذكر العناصر الضرورية لأية ظاهرة مسرحية. ماهيتان اثنتان تلخّصان بتمييز وتزامن آلية عمل المسرح:

●آلان غيرو: إن الجامع المشترك لكل ما نسميه عادة «مسرح» في حضارتنا هو الآتي: من وجهة نظر توازنية، هو حيّز الأداء (المسرحي) وحيّز نرى منه (الصالة)، وممثل (حركية وصوت) على الخشبة ومشاهدين في الصالة. ومن وجهة نظر دينامية، فإنه يشكّل عالماً «خيالياً وهمياً» على الخشبة يتناقض مع العالم «الواقعي» للصالة، وبنفس الوقت، لإقامة تيار «تواصل» بين الممثل والمشاهد» (*Théâtre/ public*, no. 5-6, juin 1975, p. 14).

●آلان راي (Alain Rey): تكمن خصوصية ظاهرة المسرح، وبدقة، في تلك العلاقة بين الواقع الملموس للأجسام البشرية التي تتصرف وتتكلم، وهذا الواقع هو نتيجة بناء مشهدي استعراضي، وخيالية معرضة: (Rey et Couty, 1980 185).

✍ إخراج، سيميولوجيا.

📖 **Jarry, 1896; Burns, 1972; Jachymiak, 1972; Jaffré, 1974; Bernard, 1976, 1986; Krysinski, 1982; Féral, 1985; Bernard, 1986; Thõret, 1993.**

مسرح تناوبي
THÉÂTRE ALTERNATIF

بالإنجليزية: *Alternative theatre*؛ بالألمانية: *Alternativ-theater*؛ بالإسبانية: *teatro alternativo*.

التناوب في المسرح التجاري والمسرح العام، المدعوم (مادياً)، هو هذا المسرح التجريبي الصعب أو المسرح الثانوي الذي يعرض برنامجاً وأسلوباً وطريقة عمل خاصة به. وإن الوسائل البسيطة تسمح له، بتجربة أشكال جديدة مع الكثير من المبادرات وبكل استقلالية، واقتصادية، وجمالية.

مسرح أنثروبولوجي
THÉÂTRE ANTHRO-POLOGIQUE

بالإنجليزية: *Anthropological theatre*؛ بالألمانية: *Anthropologisches Theater*؛ بالإسبانية: *teatro antropológico*.

هذا التعبير، المستخدم بالأخص في أميركا اللاتينية، لا يرجع إلى الأشكال الاستعراضية غير الأوروبية (في مسرح يحمل هوية بلده) بل إلى منحى الإخراج الذي يجهد نفسه لتفحّص الكيان الإنساني في علاقاته بالطبيعة والثقافة التي توسع آفاق المفهوم الأوروبي للمسرح في الممارسات الاستعراضية والثقافية التي تتبنّى مقاربة إثنوسينوغرافية - إثنو- مشهدية لتفسير هذه الممارسات. فمسرح العودة إلى الأصول عند غروتوفسكي والأنثروبولوجيا المسرحية لباربا، وعمليات الإخراج لشيشنر، والطقوس الشعائرية كما عند مجموعة «فورا دل بوس» (Fura dels Baus) أو Brith Gof تنتمي إلى هذا التيار الأنثروبولوجي.

مسرح الأطروحة (الطريحة)
THÉÂTRE À THÈSE

بالإنجليزية: *Thesis drama*؛ بالألمانية: *Thesenstück*؛ بالإسبانية: *teatro de tesis*.

إن مسرح الأطروحة (الطريحة) هو شكل نسقي من المسرح التعليمي، حيث تقوم مسرحياته بمعالجة أطروحة فلسفية، سياسية أو أخلاقية، فتحاول إقناع الجمهور بنظريتها، وتدعوه لاستخدام أوسع لفكره أكثر منه لانفعالاته. فكل مسرحية تقدم بالضرورة وبطريقة شبه حذرة، أطروحة: الحرية أو عبودية الإنسان، وخطورة البخل، وقوة القدر أو الشهوات. فمسرح الطريحة لا يتوانى عن التعبير عن المشاكل من طريق التعليق التعليمي. وهنالك مؤلفون دراميون، أمثال إبسن، وشو، وكلوديل، وغوركي أو سارتر كتبوا مسرحيات هدفها حثّ الجمهور على التفكير، بل ويُفرض عليه تغيير المجتمع.

هذا النوع من المسرح ليس مستحباً لأنه يبدو كأمثولة تعليم ديني أو تقديم الماركسية على سبيل المثال، ويظهر بأنه ينظر إلى الجمهور كطفل، بدل أن يفرض عليه «إيجاد المخرج» (بريخت) وفي الحقيقة غالباً ما تؤدّي أهمية المواضيع المطروحة إلى إهمال الشكل، واستعمال بنيوية درامية، فاتحة جميع الأبواب لخطاب مباشر جدّاً يؤدي بسرعة إلى الملل. من هنا ضعفه الجمالي، وإحباط الجمهور، الذي «تقدّم له الأمثولة». (كمعظم مسرحيات ب. شو وللأولاد المتقدمين فلسفياً، لجان بول سارتر).

المسرح التحريضي، رسالة (إشارة).

مسرح السيرة الذاتية
THÉÂTRE AUTOBIOGRAPHIQUE

بالإنجليزية: *Autobiographical Performance*؛ بالألمانية: *Autobiographisches Theater*؛ بالإسبانية: *teatro autobiográfico*.

1- نفهم من مصطلح السيرة الذاتية بحسب السائد «قصة استعادية نثرية يحكيها أو يقوم بها أحد ما عن وجوده الخاص عندما يشدّد بشكل خاص على حياته الذاتية، وتحديداً، على تاريخه الشخصي» (Philippe Lejeune, *L'autobiographie en France*, Paris, Colin, 1971: 14). يبدو أن هذا التحديد، سيجعل مسرح السيرة الذاتية غير ممكن بل مستحيلاً، لأن المسرح هو عمل خيالي آني منفّذ من قِبل شخصيات خيالية لا تشبه المؤلف ولديها مشاكل تمنعها من أن تقصّ علينا سيرة حياتها. إنه نوع مستحيل وشحيح في عرضه، على الرغم من المحاولات القديمة في ذلك أكثر من قدم المسرح: إن **البارباز** (*La parabase*) عند أرسطوفان، *Le Jeu de la Feuillée* (1276) حيث يظهر الكاتب آدم دو لاهال (Adam De La Halle) شخصياً بين أصحابه

في أرّاس؛ إن دراما الحياة (*Le Drame de la vie*) (1793) لرستيف دو لابروتون (Restif De La Bretonne) الذي تعهّد ب «طباعة حياة رجل على أن يضعها في إطار درامي، وبحقيقة تدفعه للتصرّف بدل التكلّم».

2- لا يجب إقامة التباس بين المسرح (أو عرض السيرة الذاتية) والمونودرام* والدراما العقلية (الفكرية)، ودراماتورجية الأنا (المركزة على شخصية واحدة فارضة رؤيتها على العالم الخارجي) أو بين المنحى المونولوجي للمسرح الأوروبي في السبعينيات والثمانينيات (Danan, 1995). وسنميز أيضاً بين النصوص الدرامية للسيرة الذاتية (مهما كانت نوعية الكتابة) والتأدية المشهدية للممثل/ المؤلف الذي يتكلم عن نفسه.

في الحالة الأولى، المطلوب تفحص كيف أن الكتابة تسترجع إلى ذاتها وبلا توقف، وعبر الأصوات المختلفة للشخصيات هاجس الأنا للمؤلف. أما في حالة الأداء التلقائي، التي تعتبر مألوفة اليوم بشكل أوسع للممثل المؤلف الذي يتكلم عن نفسه، فالمقصود هو شخص حقيقي حاضر أمامنا ونراه حقيقة، يفكر بماضيه وبحالته الحاضرة بينما نص السيرة الذاتية المقروء أو المنقول من الممثل هو نتيجة مكتوبة ومروية هذه الحياة، وهكذا الممثل على الخشبة هو، بطبيعته، «سيرة ذاتية» بما أنه يقدّم نفسه في «عرض» وهو يتكلّم بلغة الحاضر ويعيش أمامنا. وهو يدفع دائماً من ذاته، لأنه يكتب بالتعبير الدقيق عن نفسه، بواسطة جسده. ولكن بالطبع ما إن يفتح فمه، حتى يعتبر بأنه يخاطر كثيراً بالتكلّم عن شيء آخر، بدلاً من التكلّم عن نفسه وعن وضعه الحالي كممثل، فهو يخاطر باضطلاعه بلعب دور مسرحي، وهكذا، وهنا تكمن المفارقة عند الممثل منذ اللحظة التي يخيل إليه فيها بأنه هنا، حاضر وحقيقي، فإنه يضطلع بأداء دور لشخصية، ما يمنعه في الوقت نفسه من إعطاء شهادة السيرة الذاتية، أو على الأقل، هذا التواصل للسيرة الذاتية، وفي حدّه الأدنى، سيظل دائماً مشتبهاً به لأنه سيكون مادة الإخراج وخياراً من عدة مواد وعرض حال، وبكلمة واحدة، للإخراج على «مستوى الأنا» من أجل أهداف فنية وخيالية. وفي ما سيقوله يوجد دائماً، وبحسب تعبير غوته «شعرٌ وحقيقة» وممثل السيرة الذاتية ليس فقط «ذات في حالة عري» إنه أيضاً راوٍ ومكيّف، ومجمّل، وعارض، واستعراضي يعمل بمادته كما «يفعل النحات بالطين أو الكاتب بالكلمات». وما إن يبدأ بإخبارنا عن نفسه حتى يضع مسافة مع أناه الحاضرة ويتموضع على الخشبة كأنه في الحياة اليومية (كما يقول غوفمان 1959). وللمفارقة، وبمجرّد أن تجد على خشبة المسرح الشخصية الحقيقية للممثل، يجعل من عملية سرد السيرة الذاتية عملية تعرٍّ مشتبه بها ومصطنعة، وعلى الأقلّ فإنها تعتبر محتملة الوقوع: فيتساءل المشاهد معه: من أنا؟ كيف أصبحت أنا؟ وإلى أين سأصل؟

إن عملية «التعري» والنقد الذاتي أمام الجمهور مشكوك في أمرهما على الدوام، وبالأخص لجهة التجديد اليومي لاعترافات المؤدّي، ومن دون أن يطرأ أي تعديل يذكر: من هنا تظهر سخرية المعترفين: «طلبت منكم كلكم وبإلحاح المجيء هذه الليلة لاجتذاب أنظاركم لما يهمني» (*Pierre Desproges se donne en spectacle*, 1986: 8).

3- أشكال السيرة الذاتية المسرحية

أ- سيرة حياة

إن الممثل - المؤلف يروي سيرة حياته مستعيناً بوسائل المسرح ومستحضراً

مرجعيات الأحداث وأشخاصاً حقيقيين، مثل **قصة ممثل** لفيليب كوبير (*Le Roman d'un acteur*) حيث يروي بأسلوب قصصي مسيرته كممثل كما حصل في «مسرح الشمس مثلاً: فهو يؤدي جميع الأدوار وبالطبع شخصيته وذلك بتمثيل لحظات من حياته، ومقدّماً فسيفساء حية ومؤثّرة عن مسرح السبعينيات».

ب- الاعتراف الصريح

كالاعتراف عن المرض، والجنس: وبمجرد أن نعرف بأن الممثل مصاب «بالمصالة» وهو يلعب آخر فصول حياته فإنه يضفي على الاعتراف حقيقة صارمة، مولداً انزعاجاً حاداً عند المشاهد. (مثل، ما قبل **الموت** لـ ج. د. باريس (J.-D. Paris) 1992 في مسرح الباستيل).

ج- اللعب مع الهوية

هو الشكل الأكثر غنى، وبالتحديد في الولايات المتحدة مع سبالدينغ غراي، ولوري أندرسون (Carlson, 1996)، وغوميز - بينا (Gomez-Peña)، وأنتين (Antin)؛ فمسرح السيرة الذاتية، هنا هو بحث عبر الفعل حول موضوع الهوية الجنسية، الاجتماعية، الإثنية، والثقافية، هوية متقلّبة بحسب الظرف (السارق اللص) وبحسب السياسة (الذهاني) وتجربة للأنا الخيالية على اختلاف أنواعها، (والذي حققها بيرانديلّو ببراعة). والذي قاد لإعادة النظر بطرح موضوع التناوبية المطلقة بين الـ «أنا» الصادقة، والـ «أنا» المؤداة، واضعاً الفاعل في لعبة الأدوار الدائمة والمرايا، ومشيراً لنا بأن «الشخصية، والدور والهوية هي فئات غامضة أكثر مما نفكر حول الفئات الثنائية التقليدية» (Carlson, 1996: 144-164).

📖 Rougemont *in* Scherer, 1986; Caubère, 1994.

مسرح برجوازي
THÉÂTRE BOURGEOIS

🔄 بالإنجليزية: *Bourgeois theatre*؛ بالألمانية: *bürgerliches Theater*؛ بالإسبانية: *teatro burgués*.

1- مسرح سلبي

هو اليوم تعبير متداول للدلالة، وبطريقة استعارية، على مسرح وبرنامج ريبرتواري **من مسرحيات البولفار، منتج ضمن هيكلية اقتصادية لمداخيل مرتفعة إلى حدها الأقصى** وتتوجه عبر المواضيع والقيم المطروحة إلى جمهور برجوازي (صغير)، جاء يستهلك، وبمصاريف باهظة، أيديولوجية وجمالية أصبحتا تلقائياً مألوفتين. فالمصطلح إذن سلبي، وبالأخص لأنه مستخدم من قبل المستنفذين لمسرح مختلف جذرياً، تجريبي ومناضل. وكما هي الحال في «مثل» أو في «شتيمة»، فليس من السهل وصف الحقل الدلالي بل هو يعكس تناقضاً أيديولوجياً يرفض الفئات الجمالية الصرف، ويدل على الدور السياسي بمفهوم سلبي شامل، وهذا على صعيد طريقة الإنتاج والأسلبة كما على مستوى مواضيع المسرحيات المطروحة. وكما كتب ب. بورديو في: *La distinction: Critique sociale du jugement* «فالمسرح يقسم وينقسم بين: التواجه بين مسرح ضفة اليمين، ومسرح ضفة الشمال، وبين المسرح البرجوازي والمسرح الطليعي، وهما لا يفترقان على المستوى الجمالي والسياسي ولكن في القرن الثامن عشر سعت الدراما البرجوازية كي تكون شكلاً معارضاً بل ثورياً، مكوّنة لقيم أرستقراطية للماساة الكلاسيكية، حيث إن الشخصيات تحدد موقعها بشكل مناقض للخلية العائلية البرجوازية (1979:16). وفي القرن التاسع عشر أصبحت الدراما البرجوازية

بشكليها الأنيق (الدراما الرومانسية) أو الشعبي (ميلودرام وفودفيل) نموذجاً للدراما التي تنتصر فيها روح المؤسسة والأساطير الجديدة للبرجوازية. ولكن مع مجيء الطبقة الجديدة التي تعارضت بشكل مباشر مع مصالح البرجوازية، اتخذ المسرح البرجوازي معنى آخر وأصبح عند بريخت الشاب مثلاً مرادفاً للدراما «الكثيرة الاستهلاك» القائمة على مواجهة وإعادة إنتاج الأيديولوجية المسيطرة. وسيلعب بريخت من خلال تنظيره هذا دوراً في تثبيت الوجه السلبي، في الأساس، للمسرح البرجوازي، الأمر الذي لا يمنع هذا الأخير من مواصلة ازدهاره والتماهي مع روح الجمهور العريض والمسرح بامتياز، ويعرض ثلثي إنتاجيته الشاملة على مسارح المدن الكبرى في العالم أجمع.

2- احتفالية المسرح البرجوازي

هذه الصورة مرتبطة بداية مع صورة المسرح الغني، الذي لا يتباخل بالمواد المستعملة: ذهب أو مخمل في أمسية يتم فيها تبادل الديكور والأزياء «الباذخة». ممثلون مشهورون متزلفون، ونصّ سهل الفهم غني بشروطه الجاهزة المطمئنة، وبكلمة، بشروط الكاتب. هنا، نعرض بشكل حتمي الدراما الصغيرة للبرجوازية: العائلة المتفرقة، والرذيلة وصراع الأجيال، والأناقة «الطبيعية» للناس الشرفاء. هذا لا يستبعد ظاهرة من موقع التساؤل عن الحياة البرجوازية، أو طريقة إثارة الإنسان البرجوازي، بجعله يصدّق، في برهة من الزمن، وبنوع من التفاعل الاجتماعي بأنه متأقلم مع محيطه الثقافي، الذي يخاطر بخسارة ما لديه من محاسن وبديهيات. ولحسن الحظ، فإن هذا النوع يريد للشخص البرجوازي بأن يمتلك «فن التملّص»، بحسب عنوان مقالة لـ ب. بوارو - دلبيش (B. Poirot-Delpech) حول «البولفار»، وبأن «المأساوي» منذ وجوده ينتهي دائماً بتنظيم نفسه. وفي الوقت عينه، بأن التراجيديا المنزلية والبرجوازية رسّخت منذ قرنين من الزمن موت التراجيديا والشخصانية الأريسطوقراطية، والمسرح البرجوازي يرسّخ حاضراً ظاهرة فن الطبخ القائم على الاغتناء والتعبيرية حيث يمكن قياس كل شيء من منظار الكمّ. (إن سعر البطاقة يساعد في غنى الديكور والأزياء والمشاعر الجياشة، والتعرّق، والدموع والضحكات).

3- تعارض المفهوم

بعيداً من هذا المفهوم الكاريكاتوري للمسرح، يمكننا أن نتساءل إذا ما كان هذا المسرح اليوم يتملص حقيقةً من التصنيف البرجوازي، فالتعبير من الآن فصاعداً لم يعد يستخدم كشعار، إنما كمفهوم تاريخي. كيف يمكن في الواقع للدراماتورجيا (لا كآلة للإنتاج البرجوازي للظواهر المسرحية فقط) أن تتخلص من الشخصانية البرجوازية، عندما تكون عملية تطور المسرح بكاملها منذ التراجيديا الإغريقية، مروراً بالكلاسيكية الأوروبية، تهدف إلى كبح جماح تراجيديا الإنسان وتخليصها من يد القدر وتعيد مركزة الصراع بين البشر، والطباع (موليير) والأنماط (الميلودرام) أو للأوضاع البشرية (ديدرو). بقدر ما إن نمطاً آخر في المجتمع لن يكون معاداً في توزيعه للقيم التي لا تدين بشيء للذوق والأيديولوجيا البرجوازية، ألن يبقى المسرح بالضرورة مرتبطاً بما يسمى بالثقافة البرجوازية؟ وأكثر، بالطليعية، التي تدّعي مقاطعتها الرؤية البرجوازية وطريقتها في الإنتاج، فإنها تبقى مرتبطة فيها على الرغم من محاولات النفي والتحريم. إننا لا نزال بعيدين جداً من الانتهاء من فكرة وممارسة برجوازية وهذا على الرغم من الفاصل الزمني بين اشتراكية الثورة الروسية وسقوط جدار برلين. لقد فقد الطليعيون راديكاليتهم.

وبالمقابل، فالمسرح البرجوازي أظهر أحياناً براعة كافية ليصفّي حسابه مع الطليعية. (ساشا غيتري، أندريه روسان، أوجين يونسكو، هارولد بينتر وبعض كتّاب مسرح المقهى) أو ليصنع «البولفار الذكي» (بورديه، أنويه، دورين). والمسرح البرجوازي، مع الأسف، ليس دائماً وبالضرورة غبياً، فقد يحصل له أن يصنع سخريته الخاصة (دورين، أوبالديا) من أجل أن يتسامح مع نفسه، فيضع محبي الضحك في صفّه متخذاً كموضوع للسخرية ازدواجيته بين ملتزم وعقلاني، وغبائه الأسود، والمسرح الاختباري الطليعي الذي يتعهد بشكل قوي بأن يجعل نفسه يبدو فارغاً ومدّعياً (F. Dorin, dans: *Le tournant*, 1973). كل **هذه المعارك الأيديولوجية تقول كفى مراهنة** على الحرب بين الأنواع المسرحية التي تخفي بشكل سيئ أيديولوجيات متصارعة أو بحسب التعبير السائد، «خيارات المجتمع».

مسرح التحريض والدعاية
THÉÂTRE D'AGIT- PROP

بالإنجليزية: *Agit–Prop theatre*؛ بالألمانية: *Agit –Prop Theater*؛ بالإسبانية: *teatro de agitación*.

1- إن المسرح التحريضي (مصطلح روسي *agitatsiya-propaganda* تحريض وترويج). هو شكل من التنشيط المسرحي يهدف للتأثير في جمهور ما من أجل موقف أو حالة سياسية أو اجتماعية. وقد ظهر عقب الثورة الروسية سنة 1917 وانتشر بالأخص في الاتحاد السوفياتي وفي ألمانيا بعد سنة 1919 ودام حتى 1932–1933 (الإعلان عن الواقعية الاشتراكية وحقبة الاستيلاء على السلطة من قبل هتلر). ولم يكن نجاحه كبيراً في فرنسا، وما النشرة المطبوعة Scène ouvrière الوحيدة سوى مثل لم يعش إلا لفترة قصيرة وجيزة.

2- والمسرح التحريضي له أيضاً أسلافه الأولون: مسرح الباروك الجزويتي، والأتوسكرمانتال (التمثيليات الدينية الإسبانية) أو البرتغالية، التي كانت تتضمن نصائح وإرشادات للفعل. ومع ذلك فإن المسرح التحريضي هو أكثر راديكالية برغبته **في أن يكون نافعاً كوسيلة سياسية تخدم** أيديولوجية أكانت بالمعارضة (في ألمانيا أو في الولايات المتحدة)، أم تعممت وانتشرت بالقوة مباشرة بقرار من السلطة الحاكمة (روسيا في العشرينيات). هذه الأيديولوجية **تقف بوضوح في الضفة اليسارية: انتقادات** موجهة ضد السلطوية البرجوازية، ومبادرات **تلقين الماركسية، ومحاولات لتسويق مجتمع اشتراكي أو شيوعي. أما التناقض الأساسي** لهذا التيار الناقد، فيكمن في وقوفه أحياناً مع خط سياسي لنصرته (هكذا في ألمانيا) وأحياناً أخرى تحت رحمة التوجيهات التي ترِد «من فوق» بحيث يكون الحراك المسرحي مساعداً على الانتصار (الاتحاد السوفياتي). وبحسب النظام السياسي فإنه على المسرح التحريضي أن يبتكر أشكالاً وخطابات أو يطبق برنامجاً، ليس بالضرورة أن يكون هو من وضعه، ويستطيع الانسحاب منه. من هنا هشاشته، وتعدديته كنوع هجين بين المسرحي والسياسي في الوقت عينه.

3- مرتبطاً بالحدث السياسي، يقدم المسرح التحريضي نفسه كنشاط أيديولوجي لا كشكل فني جديد: إنه يعلن عن رغبته كفعل آني في تحديده ك «لعبة تحريضية في مكان المسرح» أو ك «إعلام أكثر منه كمؤثرات مشهدية». إن مداخلاته الموقتة بدقة والعابرة لا تترك سوى آثار قليلة أمام الباحث: فالنص ليس سوى وسيلة من عدة وسائل أخرى تلامس الوعي السياسي؛ إنه مستبدل بمؤثرات حركية ومشهدية تريد أن تكون شديدة الوضوح

ومباشرة ما أمكنها ذلك: من هنا جاذبية هذا العرض في السيرك والبانتوميم وعند المشعوذين وفي الكاباريه.

في تفضيله للرسالة السياسية السهلة الاستيعاب والقابلة للعرض لا يعطي مسرح التحريض لنفسه لا الوقت ولا الوسائل لخلق نوع جديد ونمط مثالي، فهو في الغالب ليس سوى محادلة لا تعمل في تحديد التفاصيل (ف. فولف). أشكاله وملامحه هي أيضاً متغيرة كمحتواه؛ إنه يختلف كثيراً بين بلد وآخر بحسب تقاليده الثقافية. في غالب الأحيان يستند أصحاب «التحريض والبروباغندا» إلى واحد من هذه التقاليد لنقدها من الداخل: الكوميديا دل آرتي، السيرك، الميلودراما. الأنواع «الرديئة» مثل السيرك أو البانتوميم تحضّر نفسها للتعويض بشكل فعّال، ذلك لأنها في الغالب أشكال «شعبية» جدّاً وتغذي شكلاً مألوفاً وحتى ثورياً، لمضامين جديدة. حتى لو كانت المسرحية مهيأة لتخبر قصة مجسّدة بواسطة شخصيات، فهي تحتفظ بحبكة مباشرة ومبسّطة تفضي إلى نتائج واضحة. فالمسرحية التعليمية ذات الشكل «المصطنع» للمسرح التحريضي، الذي أصبح بريخت مبدعه الأشهر تجيب بدورها على هذا الحكم البسيط والتبسيطي. تقدم لنا جريدة *Le journal vivant* الأخبار بحسب إضاءة نقدية من خلال استدعاء القائمين بالأدوار الأولى. التوليف أو المجلة السياسية تتضمن أرقاماً وإشارات استعلام بالكاد لها طابع درامي تزود غالباً حبكة المسرحية التحريضية. إن جوقة من المؤدّين أو من المغنين تختصر و «ترسّخ» الدروس السياسية أو كلمة السر. فالفن يسترجع أحياناً حقوقه، عندما يوحي أو يستوحي حركات طليعية (المستقبلية، البنائية) وتحرّك فنانين أمثال ماياكوفسكي ومايرهولد وبريخت وبيسكاتور (وهذا الأخير أخرج لصالح الحزب الشيوعي الألماني مجلة *Roter Rummel*).

4- المسرح التحريضي ولد فجأة في لحظة أزمة سياسية حادة، عندما ظهر إرث المذهب الإنساني و«البرجوازي» كأنه لم يعد صالحاً للاستعمال ومخالفاً للسائد؛ وأخفى كل شيء بسرعة عندما تثبّت الوضع (في الفاشية والستالينية وأيضاً في الدعوة التحررية القادرة على امتصاص كل الصدمات) وعندما لم تعد السلطة تستطيع أن تتحمل طرح الأسئلة ولا اتخاذ المواقف. ومنذ أن «مرّر» رسالته، مال المسرح التحريضي بقوة إلى التكرار؛ فصورته الترسيمية ومانويته (manichéisme) (دين أسسه ماني يقوم على مفهوم الصراع بين الخير والشر) تزعج الجمهور أو تجعله يبتسم، بدل أن تساعده على «التطور» أيديولوجياً. فمن أجل تجنّب هذه العقبة تجهد الأشكال الجديدة لبعض الفرق مثل تياترو كامبيسينو، وفرقة سان فرنسيسكو الإيمائية، والبريد أند بابيت، ومسرح أوغوستو بوال، ومسرح التدخّل لما بعد حركة 1968 (في باريس)، كي لا تبدو كمخططات ترسيمات متجمدة وبأنها تعمل على الاهتمام بالعرض الفني لخطابها السياسي الراديكالي. لعلّهم فهموا بأن الخطاب السياسي الأكثر صوابية والأكثر «اشتعالاً» لن يكون مقنعاً على خشبة مسرح أو في ساحة عامة ما لم يأخذ الممثلون بالحسبان البعد الجمالي والشكلاني للنصّ ولعرضه المشهدي.

مشاركة، تاريخ.

Gaudibert, 1977; *Théâtre d'agit-Prop*… (*Le*), 1978; textes de l'agit-prop allemande dans *Deutsches Arbeitertheater*, 1918-1933, édité par Hoffmann et Hoffmann-Ostwald; Ivernel et Ebstein, 1983.

مسرح ضمن المسرح
THÉÂTRE DANS LE THÉÂTRE

بالإنجليزية: *Play Within the Play*؛ بالألمانية: *Theater im Theater*؛ بالإسبانية: *teatro dentro del teatro*.

نوع من النصوص المسرحية أو من العروض يكون موضوعه عرض نص مسرحي: الجمهور الذي على أطراف الخشبة يشاهد عرضاً بداخله جمهور آخر من الممثلين يشاهد بدوره عرضاً.

1- نشأة هذا النوع

هذه الجمالية بدأت منذ القرن السادس عشر *Fulgence et Lucrèce de Medwall* التي ظهرت سنة 1497 قد تكون أول شكل من هذا النوع ت. كيد (T. Kyd) (1589)، ثم هاملت لشيكسبير (1601). وهذه الجمالية مرتبطة برؤية «أسلوب» الباروك للعالم التي تقول بأن «العالم كله مسرح وكل الرجال والنساء هم ممثلون (شيكسبير)، والحياة ليست سوى حلم (كالديرون). والله هو الكاتب والمخرج والممثل الرئيسي»؛ بالمعنى المجازي اللاهوتي، المسرح ضمن المسرح يمرّ بالشكل اللعبي بامتياز حيث العرض يعي نفسه ويعرضها بقصد السخرية أو التفتيش على وهم مكثّف. تبلغ هذه الجمالية أوجها في أشكال المسرح المستمدة من حقيقتنا اليومية: يصبح من المستحيل من الآن فصاعداً فصل الحياة عن الفن، اللعب هو النموذج العام لسلوكنا اليومي والجمالي (Goffman, 1959, 1974).

من بين عدد لا يحصى من الكتّاب يجب أن نذكر شيكسبير، وت. كيد، وروترو، وكورناي، وماريفو، وبيرانديلّو، وجينيه، وأنويه، وبريخت.

2- تمثيل يتخطى الوهم

إن استعمال هذا الشكل يستجيب للحاجات الأكثر تفاوتاً، لكنه يتضمّن دائماً ردّة فعل واستعمالاً للوهم. بتقديمنا على الخشبة ممثلين مكلّفين بلعب كوميديا، فإن الكاتب هنا يقحم المشاهد «الخارجي» في دور المُشاهد لمسرحية داخلية ليعيد تنظيماً كهذا إلى وضعه الحقيقي: على أن تكون في المسرح ولا تشاهد إلا وهماً واحداً. وبفضل هذه الازدواجية للمسرحة، يكتسب المستوى الخارجي شكلاً مكثّفاً للحقيقة: الوهم في الوهم يصبح حقيقة.

3- أداة لدراسة القيم الإنسانية

إن عولمة مفهوم المسرح ضمن المسرح خلال العصور والأساليب تُفسَّر بفرضية خصوصية علم القيم الإنسانية لهذه التقنية. المسرح، في الواقع، يتخطى كونه عملية تواصل، هو تواصل يختصّ بالتواصل بين الشخصيات (Osolsobe, 1980). وبطريقة مماثلة تتخطّى النقد، المسرح ضمن المسرح يعالج المسرح بطريقة ممسرحة، مستعملاً في ذلك طرائق فنية من هذا النوع: يصبح من المتعذّر فصمُ ما يقوله المؤلف بخصوص المشهد عن ما يقوله المشهد عينه، («ست شخصيات تبحث عن مؤلف» أليست إخراجاً لخمسة وعشرين قرناً من الشاعرية المسرحية؟) بحيث إن المسرح ضمن المسرح ليس سوى طريقة تنسيقية وواعية لنفسها بأنها تعمل مسرحاً. بقوة هذه الفرضية يمكننا أن نتفحّص العناصر غير المسرحية الملازمة لكل أشكال المسرحة. وسنعمم على كل عرض مسرحي خصوصيته في أن يتضاعف بشكل عفوي وإلى وهم من خلال انعكاس على هذا الوهم. سنصل هنا إلى وضع تعريف أو تحديد واسع جداً، ولكنه صحيح لهذا المفهوم: هناك

«مسرح ضمن المسرح» عندما يبدو عنصر مسرحي وكأنه معزول عن الباقي ويظهر بدوره كهدف للنظر من قِبل المشاهدين الموجودين على الخشبة، عندما يكون في الوقت نفسه على هذه الخشبة ناظرون ومنظور إليهم، وعندما يرى المشاهد ممثلين في مواجهة عرض هو بدوره «يتفرّج» أيضاً (Ubersfeld, *in* Couty et Rey, 1980: 100). إنه هنا المسرح ضمن المسرح بالمعنى الجازم حيث يجب التمييز بوضوح بين مؤثرات المسرحة.

☞ المسرح، المسرح، إنكار، تورّط.

📖 Nelson, 1958; Reiss, 1971; *Revue des sciences humaines*, 1972; Kowzan, 1976; Forestier, 1981, 1988; Schmeling, 1982; Swiontek, 1990; Jung, 1994.

مسرح في كرسي
THÉÂTRE DANS UN FAUTEUIL

بالإنجليزية: *Closet Drama*؛ بالألمانية: *Buchdrama*، *Lesedrama*؛ بالإسبانية: *teatro para leer*.

نص درامي، ليس معدّاً في الأساس لكي يُمثّل، بل لكي يُقرأ. والسبب في ذلك هو في إخراجه (طول النص، وكثرة الشخصيات، وتنقلات وتغييرات كثيرة للديكور، وصعوبة شعرية وفلسفية للمونولوجات... إلخ) إن هذه المسرحيات تقرأ فقط من قِبل مجموعات أو أفراد ما يسمح بالتركيز على الجماليات الأدبية لهذه «القصيدة الدرامية». أما اليوم فإننا نعتبر، وبحسب مفهوم فيتيز بأننا نستطيع أن نصنع مسرحاً من أي شيء.

وأول كاتب لهذا النوع من «المسرح المقروء»، كان سينيك، وقد أزهر هذا النوع خصوصاً في القرن التاسع عشر مثل: *Le spectacle dans un fauteuil* (1832) لموسّيه وبعض مسرحيات لـ شيلّي: *Les Cenci* (*1819*) *Prométhée délivré* (*1820*)، لِـ بيرون: وهناك عدد كبير من الدراما الرومنسية لم تستطع خشبات المسارح نقلها نظراً إلى ضخامتها: (تييك، هوغو، موسّيه، غراب) وفي أيامنا، فللدراما صفة «الشعرية» وهي معترف بها وتمّ إخراجها، مثل: *Le soulier de satin* لِـ بول كلوديل. وإن المنحى المعاصر يدعو لأداء جميع أنواع النصوص، بما فيها تلك التي يقال عنها بأنها لا تؤدّى. إن مفهوم المسرح في كرسي، هو نسبي إذن، وليس من مقومات لأخذ قرار، ولمرة واحدة، لجهة إعطاء طابع أدبي أو مسرحي للأثر.

☞ درامي وملحمي، قراءة، نص وخشبة، نص درامي، المسرح الوثائقي.

📖 Hogendoorn, 1973, 1976.

مسرح البولفار
THÉÂTRE DE BOULEVARD

بالإنجليزية: *Boulevard theatre*؛ بالألمانية: *Boulevard-theater*؛ بالإسبانية: *teatro de bulevar*.

البولفار كان في القرن التاسع عشر اسماً لبولفار في فرنسا اشتهر بإيواء الجريمة، (وقد دمّر سنة 1862)، عُرف أيضاً في هذا المجال بولفار سان مارتان وبولفار دو تومبل اللذان كانا «مسرحاً» لمشاهد تمثيلية هازجة وغامضة وبهلوانيات. هذه كانت أنواعاً من مسرحيات فيها الكثير من المثالب التي تؤجّج أقصى العواطف: كانت تضم الميلودراما والبانتوميم ومشاهد الجن والشعوذة والبهلوانيات إلى جانب الكوميديات البرجوازية (سكريب)، وقد هوجمت هذه الأنواع من فناني ومثقفي زمانها. وقد عرف مسرح البولفار قبل الحرب العالمية الثانية انتشاراً عريضاً مع ما حمله من كوميديا الفودفيل ومن جانب

جاد وبسيكولوجي، (برنشتاين). وبعد العام 1930 أصبح البولفار ذا قيمة أكبر مع غيتري، وبورديه، وباتاي، وفيما بعد مع أنويه، وإيميه، وآشار، ومارسو، وهم كتاب موهوبون.

أما اليوم، فمسرح البولفار، موضوع بحثنا هنا، هو نوع مختلف جداً، إنه فن تسلوي بامتياز، على الرغم من أنه لا يزال يتمسك بأصله الميلودرامي. فقد شكّل قطاعاً مهماً من حيث كمية عروضه والمردود المالي على هامش أنواع أخرى متميزة قدمتها فرقة «الكوميديا الفرنسية» ومسارح الاختبار والأشكال الشعبية لمسرح الشارع. فقد تخصّص بنوع من الكوميديات الخفيفة وضعها كتّاب مشهورون لجمهور من البرجوازيين الصغار أو برجوازيين يتذوقون الجماليات والسياسة التقليدية التي لم تسبب أبداً أي إزعاج للأصول القديمة. البولفار، هو في الوقت نفسه نمط مسرحي وجزء من التراث وأسلوب تمثيل، وهذه تعطيه ميزة فريدة. (كتّاب البولفار المشهورون: أ. روسان، وباربيه وغريدي، وف. دورين، وج. بواريه وقبلهم كان: فيدو، ولابيش، وبورديه، وكورتولين، وأيضاً إ. روستان. جميع هؤلاء كان لهم الحظ بالتعامل مع ممثلين كبار ناجحين أمثال: كوكلان، ورامو، وب. فريسناي، وب. براسور).

1- دراماتورجيا البولفار

بالمعنى الدراماتورجي، مسرحية البولفار هي في النهاية مسرحية جيدة الصنع كميلودراما ودراما برجوازية بينها قاسم مشترك في بنية درامية شديدة الإحكام والربط حيث النزاعات تنتهي دائماً من دون مفاجآت. أما الحكاية فتكشف عن امتثالية لكل اختبار في الوقت الذي تبدو مهددة ومتملقة للنظام (وغير مدهش) لما هو برجوازي في خسارة ممكنة لقيمتها المختزنة ولأخلاقيتها. هذه التراجيديا - الكوميديا العائلية تدور، من أجل إمتاع جميع أفراد العائلة، حول الثلاثي الجحيمي الأبدي: السيدة، السيد، العاشق. كميزة موروثة: ليس نادراً أن نكتشف السيد (أو عاشق السيدة) بسرواله التحتي داخل الخزانة. ولكن هذا الثلاثي يحاول اليوم أن يتأقلم مع الذوق السائد (موضوع المثلية الجنسية، ومظهر الشعب الخجول الطفولي أو الغبي، والصراعات الأبدية حول الثري والمتشرّد الهيبّي). تبقى المسرحية مبنية بعناية من حيث الشكل والنهاية ولا تحوي أبداً أية مفاجأة، بعكس المسرح الطليعي الراديكالي.

2- موضوعي

يحاول مسرح البولفار أن يغوي من خلال مواضيع «مغوية» لا تطرح إشكالية التواطؤ العميق الذي يربط الكاتب والإخراج والجمهور: إذا كنا نسخر من بعض العيوب اللطيفة للبرجوازيين الذين غالباً ما يتصفون بملامح «الفرنسي الأصلي» فهذا من أجل أن نتعرف إليه بشكل أفضل، وكل شيء محسوب، فمقامه الأزلي بأمان. في الواقع، لا يمكن في أي لحظة لهذا التحليل الاقتصادي الأيديولوجي أن يعكّر العيد والفرحة في العيش في هذه الجاذبية «الفرنسية» التي تقود مرسيدس. على الرغم من أن البعض من الناس الذين يغامرون في هذا العالم الطائش مسحورون بنعومة العيش في هذا الصالون. لا نقدم سوى الوجه المضيء للحياة الاجتماعية (المحادثة في الصالون، وغرفة النوم أو حول ملكية لأرض)، الكتّاب لا يجْرون أبداً وراء خطر الإزعاج؛ وأكثر من ذلك، فهم يمنحون أنفسهم الحجة المهدمة لروح المرح. فمسرح البولفار الذي نشاهده وكأنه تشكيلة متنوّعة، أو كزيارة إلى ملهى الفولي برجير أو الصعود إلى برج إيفل، هو بالتأكيد نوع مغروس جيداً في الأحياء الراقية والوعي الجمالي. مع الإبقاء على نفس الوظيفة الأيديولوجية المحافظة، فإنه فن وضع الشيء في مدى الذوق الحاضر

من خلال مواضيع تبدو جريئة (كالجنس والمثلية والثورة والمشاكل الوراثية والتفلّت والعهر كنموذج حياة). فالفن أيضاً هو الظهور دائماً بمظهر تجديدي مسامحاً نفسه عن الغباء بضحكة جانبية.

3- الأسلوب البرجوازي

إن أسلوب التمثيل (ولا نجرؤ على القول الإخراج) هو ممتع على الدوام: الممثلون ذوو العذوبة والظرف يعملون على الظهور بمظهر حقيقي، بإظهار عادة مستهجنة في التصرّف تبدو مألوفة عند الجمهور: تدوير العينين، فتل الأذرع، عصبية في الحركات، توقفات وصمت ثقيل. وظيفة التواصل وضعت تحت اختبار قاس، على ألا يكون للجمهور وقت أو رغبة في «الانفصال». في هذا الذي يسمى «طبيعية الصالون» كل شيء يجب أن يكون صحيحاً، وحتى أكثر قليلاً: فأناقة المفروشات وفخامة الداخل «أناقة جيدة، نوع جيد»، فالراحة البرجوازية لعالم بهذا القرب لكي يتنفس المشاهد من دون خوف ويشعر وكأنه في بيته. هذا القطع لشريحة اجتماعية يجب ألا تشوبه شائبة ويسمح بالتزامن بالاعتراف الأيديولوجي والحلم بالارتقاء الاجتماعي. البولفار هو المحرّض السري لأناس قابعين في أماكنهم.

مسرح الحجرة
THÉÂTRE DE CHAMBRE

بالإنجليزية: *Chamber Theater*؛ بالألمانية: *kammerspiel*؛ بالإسبانية: *teatro de cámara*.

مسرح الحجرة، مثل موسيقى الحجرة (تعبير منسوخ عن الآخر)، هو نوع من العرض والدراماتورجيا التي تحدد وسائل التعبير المشهدية، وعدد الممثلين والمشاهدين، وسعة المواضيع المتناولة.

1- هذا النمط من التقديم المسرحي تأسس سنة 1907، وأفضل مثل أنه تطوّر بتأثير مضاد للكتابة «الثقيلة» القائمة على التخلّي عن: الموظفين الفنيين والتقنيين، وتعدد الديكورات وغناها، والأهمية الفائقة للجمهور في الصالة الإيطالية، والخشبة المركزية أو مسرح الجماهير، وأوقات الاستراحة المتكررة والفخامة العظيمة للمسرح البرجوازي. الكتابة الدرامية التي تنقّت وصفت هي أيضاً، تقلّصت إلى حدود إظهار الصراعات الأساسية وتوحّدت باستعمال قواعد بسيطة، قواعد وصفها سترندبرغ بالقول: «إذا سألوني عما يريده المسرح الحميم، وما هو هدفه؟ سأجيب: «أن يطور في الدراما موضوعاً يتضمن معنى، ولكن محدوداً. نحن نتجنّب الحيل والمؤثرات السهلة، والمشاهد المعدّة للنجوم. فالكاتب لا يجب أن يكون مرتبطاً مسبقاً بأية قاعدة، والموضوع يجب أن يفرض الشكل. إذن، المطلوب حرية كاملة في طريقة معالجة الموضوع. شرط أن يحترم وحدة التصوّر والأسلوب» (*Lettre ouverte du Théâtre in-time*, 1908).

2- في المسار التنظيمي نفسه للأفكار، المسرح الحميمي هو تيار نشأ بين الحربين مع كتّاب أمثال: غانتيون (Gantillon)، وبيليرين (Pellerin)، وبرنارد. وقاد نحو تفكيك لغز بأن الإنسان هو ملك نفسه (ج. ج. برنارد).

الموجة السائدة لمسرح الحجرة منذ بداية القرن حتى يومنا هذا، تُفسّر بإرادة صنع خشبة بدل مجرد لقاء واعتراف متبادل بين الممثل والمتفرّج من خلال حساسية بالغة حيال القضايا البسيكولوجية. في هذا «المكان المغلق»، يبدو الممثل سهل الوصول إليه مباشرة من الجمهور الذي لا يستطيع رفض مشاركته الانفعالية في الحدث المسرحي، بل يشعر بأنه مدعو شخصياً

من قبل الممثلين، وإن المواضيع، الثنائي، والرجل المنعزل الاستلاب مختارة كلها لأن تتكلم «مباشرة» مع المشاهد المستقر بارتياح كأنه على كرسي الطبيب النفسي، يواجهه ممثل وتخيّل كامن في داخله. فالمشهد هو تقريباً امتداد لوعيه، وحتى لعدم وعيه كما باستطاعته فتح عينيه وقفلهما ومتابعة التمعّن في مسرحية أو فانتازيا في مشهد «آخر» خاص به. (مسرح الحجرة لجان تارديو، 1955). بعض المخرجين (غروتوفسكي، باربا) يصرّون على أن يكون عدد المشاهدين محدوداً، وأن يكون الجو مشبعاً بمناخ «ديني» يملأ الخشبة والصالة. والمشاهد بعكس ما يحصل في الأعياد أو في الطقوس، أو في العروض الكبرى الدرامية والملحمية، أو مسرح الهابيننغ، سيجد نفسه معزولاً وراجعاً إلى ذاته. لذلك فإن نوعاً شعبياً اليوم يبدو قريباً من «الفقر» ومن أساليب «المسرح المقهى»، وكل ما هو مخالف لمسرح الحجرة؛ هذا الأخير في الواقع لا يقاوم الضجيج والإزعاج والمواضيع الساخرة التي توقظ فيه فوراً «تجمع الضاحكين». إن مسرحيات موجّهة بتصميم نحو الفرد، كما في المسرح النفساني، أو المتعلق بالطبقة الاجتماعية «مسرح اليوميات»، أو أيضاً مسرح الحجرة لـ م. فينافر (1978-1982 حول النظرية) أو المسرح الحميمي لـ ل. كالافيرت (L. Calaferte) أول ج. ليبينوا (G. Lépinois)، تجد في المسرح الحميمي حالة صمت مؤاتية للكتابة وللعلاقة المثالية مع الجمهور.

يسري على مسرح الحجرة ما يسري على الموسيقى: يجب عليه استرجاع تعدّد أصوات الحوار والمواضيع، وتنافر الأصوات، والنغمة الخاصة لكل آلة: إنه عمل دقيق للتوصيف الدراماتورجي والتأليفي المعقّد للأصوات.

Strindberg, 1964; Sarrazac, 1989, 📖 1995; Danan, 1995.

مسرح الحرب (عصابات)
THÉÂTRE DE GUÉRILLA

بالإنجليزية: *Guerilla Theatre*؛ بالألمانية: *Guerillatheater*؛ بالإسبانية: *teatro de guerrilla*.

مسرح يريد أن يكون مناضلاً وملتزماً بالحياة السياسية أو بالصراع لتحرير شعب أو جماعة. على سبيل المثال: مسرح تياترو كابيسينو لفالديز وفرقة سان فرانسيسكو للإيماء.

المسرح التحريضي، مسرح المشاركة، مسرح التاريخ.

📖 R. Davis, "Théâtre de Guérill," *Travail théâtral*, no. 7, 1972.

مسرح القسوة
THÉÂTRE DE LA CRUAUTÉ

بالإنجليزية: *Theatre of Cruelty*؛ بالألمانية: *Theater der Grausamkeit*؛ بالإسبانية: *Teatro de la crueldad*.

تعبيرٌ سنّه أنطونين آرتو (1938) من أجل مشروع عرض مسرحي يجعل المشاهد يتحمل صدمة معالجة انفعالية من طريق تحرّره من هيمنة الفكر الخطابي والمنطق، لإيجاد طريقة عيش مباشرة في لعبة «تطهّر» جديدة وتجربة جمالية وأخلاقية أصيلة.

إن مسرح القسوة لا علاقة له على أي حال، على الأقل عند آرتو، مع العنف الجسدي المباشر المفروض على الممثل أو على المشاهدين. فالنص يقال بطريقة ذات

طابع سحري طقسي (بدل أن يقال على طريقة الأداء النفسي). كل الخشبة مستعملة كما في الاحتفال الطقسي، وبما أنها طريقة منتجة للصور فإنها تتوجه إلى لا وعي المشاهد: إنها تلجأ إلى الأساليب الفنية المختلفة.

كثير من الفرق تعلن اليوم عن نفسها بأنها تسير في هذا الاتجاه لأدبيات القسوة. فإن في جان لوي بارو، ور. بلين (R. Blin)، وإخراج بيتر بروك لـ «الماراساد» لبيتر فايس، ومسرح الرعب عند أرابال والليفنغ تياتر والفورا دلزبوس محاولات تندرج في سياق التجارب الأكثر نجاحاً في هذه التجربة الجمالية.

Blüher, 1971; Girard, 1974; Borie, 1981, 1989; Grimm, 1982.

مسرح البيئة
THÉÂTRE DE L'ENVIRONNEMENT

بالإنجليزية: *Environmental theatre*؛ بالألمانية: *Environmental Theatre*؛ بالإسبانية: *Teatro ambiental*.

عبارة معاصرة سنّها شيشنر (1972, 1973 *b*, 1977) من أجل ممارسة تهتم بإقامة علاقات مشهدية جديدة، ونفكّر بالجمهور بتعابير على الحد بين التباعد والتقارب، وتحجم الفرق بين الخشبة والجمهور وتضاعف وجهات النظر والتوتّر في العرض.

إن مسرح البيئة يتخطّى الفصل بين الحياة والفن ويستعمل الفضاء المشترك بين الممثلين والمشاهدين، ويعرض في أماكن يجدها مناسبة ويضاعف أمكنة تجمع الممثلين ويميز الأمكنة أكثر من الممثلين كما الكلمة على العرض.

مسرح الجماهير
THÉÂTRE DE MASSE

بالإنجليزية: *Mass Theatre*؛ بالألمانية: *Massentheater*؛ بالإسبانية: *teatro de masas*.

مسرح «شعبي» ومسرح «مشاركة» ومسرح «جماهير» لكثير من العناوين التي هي شعارات وكلمات سر أكثر منها مفاهيم واضحة ومتميزة. بدأ عصر فنون الجماهير مذ أصبح في حوزتنا أساليب تقنية تعيد إنتاج الأثر الفني واستقطاب أكبر عدد ممكن من الأشخاص بواسطة وسائل الإعلام (بنيامين). فالمسرح، منذ نشأته لم يطرح على نفسه السؤال حول كيفية إعادة إنتاجه، لأنه ولد في الواقع من مجموعة طقوس وعبادات المجتمعات البدائية. وبعد أن تخلّى عن علاقته المباشرة مع الجماعة، جرّاء كونه ذا طابع أدبي، ومصادرته من قبل جماعة «الأدب» أو المتخصصين، بدأ يشعر بالأسف من هذه العلاقة الشعبية حتى جعل منها في القرن الثامن عشر (روسّو) ونحو القرن التاسع عشر واحدة من المبادئ الأساسية لاستعادة حنينه إلى الماضي. فالالتباس حصل في هذه الأثناء من هذا المفهوم لفن الجماهير: هل هو فن أوجدته الجماهير كحرفة صناعية ونشاط شعبي، أو هو فن مبتكر من أجل الجماهير من قبل أقلية أو بسبب تقنية حديثة (راديو، تلفزيون... إلخ)؟

1- مسرح صنعته الجماهير

أبعد من «الطقس»، الذي نستطيع في الواقع مناقشة طبيعته الفنية، وأبعد من «العيد»، «حيث نقدم المشاهدين كممثلين في عرض بجعلهم هم أنفسهم ممثلين» (روسّو). قليلة هي التجارب حيث الجماهير

مدعوّة «بنفسها» للمشاركة بنشاط مسرحي. في أزمنة الاضطرابات والثورات السياسية الكبرى فقط وفي مناسبة إحياء ذكراها بواسطة عروض شعبية، يدعى الناس للمشاركة بشكل جماهيري: هكذا حصل في عيد الاتحاد الفيدرالي (1790) عند الاحتفال بالذكرى الأولى لسقوط الباستيل؛ وقد نظّم المخرج الروسي إيفرينوف في 7 تشرين الثاني من العام 1920 سقوط قصر الشتاء في بتروغراد؛ فقد جعل القصر مكاناً للاحتفال والهابيننغ وستوديو سينمائياً ضخماً حيث شارك ثمانية آلاف ممثل في هذا الفيلم الجماهيري. العرض العسكري، والعروض ذات الطابع الفاشي والستاليني يمكن فقط تشبيهها بهذا المسرح البالغ التنظيم، حيث الشعبي تحوّل إلى جنرالات مشوّهين معتوهين وديكتاتوريين يتباهون بميدالياتهم. هذا النوع من العروض المحزنة، وبالطبع، المخالفة لما يعلنه أنبياء المسرح الشعبي مثل: رومان رولان (Romain Rolland) (1903) أو ف. جيميه (F. Gémier) دفاتر المسرح (*Cahiers du théâtre*) 1926–1938، لأن المسرح بالنسبة إلى هؤلاء هو قبل كل شيء صنع من أجل الناس.

2- مسرح وجد من أجل الجماهير

الفن الدرامي، يقول ف. جيميه، «يجب أن يتوجّه إلى كل الناس. بهذه العبارة لا أعني الطبقة الشعبية فقط، إنما كل الفئات الاجتماعية، علماء وحرفيين، شعراء وتجار، قادة وشعب، أي كل العائلة الواسعة للأقوياء والمتواضعين» (*Le Théâtre*, 1925). هذه المطالبة التي ننسبها إلى فيلار وإلى العديد من الناشطين في المسرح الشعبي، أصبحت دعوة صارخة من أجل مسرح للجماهير. ولكن هذه الصرخة لم يرافقها خلق كتابة درامية وجدولة برنامج نصوص متخصصة «للجماهير». (ما عدا بعض الاستثناءات الجاهزة مثل المهرجان الجامعي لمسرح «كرة القدم» الذي كان يستقطب كل عام جمهوراً من الرياضيين والعروض في سانتياغو - التشيلي Obergon 1983). وفي أقصى حدّ نستطيع أن نتكلّم على الآثار الجانبية «ذات الاتجاه اليساري» في الأداء: علامات مقروءة جداً ومستعادة، وتصرفات ذات منحى ميلودرامي شديد الوضوح، وحكايات مختصرة ورسالة جلية وواضحة. إذا وضعنا جانباً المسرح التحريضي، أو مسرح الشارع أو مسرح العصابات، فليس هناك من ولادة لأي نوع مسرحي جديد. إن اتجاه مسرح الجماهير هو في الغالب لإعادة تفعيل المناهج الشعبية التي تمّ اختبارها (كوميديا دل آرتي، من قبَل فرقة سان فرنسيسكو للإيماء أو مسرح الشمس: عروض وإيماء) حتى الطرق الصناعية لإعادة الإنتاج مثل الراديو أو التلفزيون، لم تتمكّن من خلق فن جماهيري مقنع، إذا كنا نعني بهذا نوعاً أكثر أصالة من الحلقات التلفزيونية العاطفية أو البث المُعاد في برنامج «المسرح هذا المساء» يبدو في الواقع أن المسرح غير قابل ميكانيكياً لإعادة إنتاجه أو تكرار هذا الإنتاج إلى ما لا نهاية لأن عالم الإلكترونيات ليس بمقدوره إعادة بناء «العلاقة المسرحية» الحية، وبأن الأشكال لما يسمّى القبلية الجديدة المتلفزة التي تكلم عنها ماكلوهان (Mcluhan)، لا تتضمن مشاركة مسرحية، وحده مسرح الهابيننغ بمقدوره أن يتجشم هذا العبء. «المسرح للجماهير» يبقى إذن مطلباً سياسياً أكثر منه جمالياً: يجب إيجاد شروط اجتماعية لكي يكون للطبقات الاجتماعية العريضة منافذ إلى الثقافة، قبل، وبدل أن نخلق فناً جماهيرياً يحوّل بشكل سحري واجتماعي كل ما أمل به. إن الصيغة التي وضعها توماس مان (Thomas Mann)، هي أيضاً طوباوية أكثر مما هي مدعاة للشك، إنها تترجم جيداً الصعوبات

وطموحات الفن الجماهيري: «المسرح الذي هو مكان للترفيه الراقي والطفولي، يتمّم مهمته الأجمل عندما ينظر بعين التقديس إلى «الشعب»، (الجماهير) (105 :1908).

مسرح المُخرج
THÉÂTRE DE METTEUR EN SCÈNE

بالإنجليزية: *Director's Theatre*؛ بالألمانية: ***Regietheater***؛ بالإسبانية: ***teatro de director***.

مسرح يلجأ إلى خدمات مخرج ويعلّق أهمية كبرى على عملية تفسير النص وعلى أصالة خيارات الإخراج: إن طابع وتوقيع الفنان هما هنا بالغا الأهمية.

مسرح المشاركة
THÉÂTRE DE PARTICIPATION

بالإنجليزية: *Theatre of Participation*؛ بالألمانية: *Mitspieltheater*؛ بالإسبانية: *teatro de participación*.

هذه الصيغة «لمسرح المشاركة» تبدو كنوع من اللغو الكلامي طالما أنه من المسلّم به أن ليس هناك من مسرح من دون المشاركة الانفعالية والفكرية والجسدية للجمهور. مع أن المسرح على الرغم من أصوله الطقوسية أو الميثولوجية أضاع أحياناً صفته كحدث آني بشكل بدت فيه حركة العودة إلى المشاركة منذ أوائل القرن (العشرين) كأنها دوافع شديدة الاختلاف حقاً: نشاط نقدي، وصدمة نفسية عند آرتو وفي التيار الطقسي الصوفي الذي أطلقه بروك وغروتوفسكي، ولكنه يمارس التعاطف الجماعي في الاحتفال الفاشي أو في العرض الدرامي التوهمي كما استطاع بريخت أن يصفه مع شيء من المبالغة:

«إذا ألقينا نظرة حولنا نلاحظ أخيلة جامدة سابحة في حالة من الغرابة. تبدو عارضة كل عضلاتها بجهد عنيف؛ إلا إذا كانت هذه العضلات مترهّلة ومهملة ومستسلمة للوهن، وكأنها مجموعة نائمين ولكن من نوع أولئك الذين في نومهم المضطرب تخترقهم أحلام سيئة. إنهم يرون الخشبة وكأنهم مفتونون. أن ننظر وأن نسمع يعني أننا فعّالون وبطريقة تؤمّن المتعة، لكن هؤلاء الناس يبدون غير ملتزمين بأي نشاط ويعطون الانطباع بأنهم لوازم نقوم بتحريكها (*Petit Organon*, §26).

هذه المشاركة الانفعالية الكثيفة، هي بالنسبة إلى بريخت نقيض المشاركة الثقافية النقدية: هنا يكمن غموض هذا المفهوم الذي يصف أساليب للفعل شديدة الاختلاف. إنها أحياناً اجتماعية عندما يكون المشاهد في العيد أو أمام مسرح شعبي يندمج مع الآخرين ويتكتل مع الجماعة من خلال الضحك أو الانفعال؛ وأحياناً أخرى هي جسدية، إذا دُعي الجمهور إلى التجول بين المَشاهد، و«اللعب» مع الممثلين. ليس هناك إذن شكل أو نوع لما يسمى بمسرح المشاركة، إنما هناك أسلوب تمثيل وإخراج يحرّض المشاهد من خلال دعوته إلى القيام بقراءة دراماتورجية، وحلّ الإشارات، وإعادة تشكيل الحكاية، والمقارنة ما بين الحقيقة المعروضة وبين عالمه الخاص.

Pörtner, 1972; Moreno, 1984.

مسرح الشارع
THÉÂTRE DE RUE

بالإنجليزية: *Street Theatre*؛ بالألمانية: *Strassentheater*؛ بالإسبانية: *teatro de calle*.

إنه مسرح يحصل في الأماكن الخارجية وفي مبان تراثية: شارع، ساحة، سوق، ميترو، جامعة... إلخ. إن الإرادة في ترك حرم المسرح تأتي من رغبة في الذهاب لمقابلة جمهور لا يذهب عادة لمشاهدة عرض مسرحي، ويأخذ مبادرة اجتماعية - سياسية مباشرة، ويشاركه بإحياء مناسبة ثقافية وتظاهرة اجتماعية، وينخرط في المدينة كمحرض وكضيف. لطالما كان هناك خلط بين مسرح الشارع والمسرح التحريضي والمسرح السياسي (السنوات العشرينيات والثلاثينيات في ألمانيا والاتحاد السوفياتي). ومنذ السبعينيات اتخذ مظهراً أقل سياسياً وأكثر جمالية.

حقق مسرح الشارع تطوراً في الستينيات بشكل خاص (بريد أند بابيت، والسيرك السحري، والهابيننغ والتحرّكات النقابية). كان يجب أن تكون هناك عودة إلى الينابيع: ثسبيس كان يمارس فنه على عربة وسط السوق في أثينا في القرن السادس قبل المسيح. كما احتلت مسرحيات «الأسرار» باحات الكنائس وساحات المدن. وللمفارقة، فإن مسرح الشارع حاول أن يتمأسس وينتظم كمهرجان، ويقيم في إطار مدني أرضاً للفن، أو سياسة للتجديد المدني، مع محاولة البقاء أميناً لخطه الفني بالإشاحة عن ما هو يومي.

المسرح التحريضي، مسرح المشاركة.

Kirby, 1965; Boal, 1977; Barba, 1982; Obregon, 1983.

مسرح النساء

THÉÂTRE DES FEMMES

بالإنجليزية: *Women's theatre*؛ بالألمانية: *Frauentheater*؛ بالإسبانية: *teatro de las mujeres*.

بدلاً من أن يكون «مسرح النساء» (من صنع النساء أو من أجل النساء) فهو تعبير يوحي بداية بأن هناك فعلاً نوعاً متخصصاً، أو بأن المسرح النسائي يحيلنا إلى معنى نضالي للمسرح. كنّا نفضل عبارة أكثر حيادية وأكثر عمومية لمسرح النساء: تصنعه النساء ويمتلك موضوعية وخصوصية نسائية. هذا التعبير يتناسب بشكل أفضل مع عصرنا، الذي انتقل على مدى ثلاثين سنة من حركة نسائية ناشطة إلى «نزعة نسوية» متفشية (*Etudes théâtrales*, 1995, no. 8: 138). المسألة المطروحة دائماً هي أن نعرف إذا ما كان بإمكاننا أن نحيّد معايير الكتابة الدرامية أو الممارسة المسرحية النسائية تحديداً. إن كل تعميم يتعرّض في الواقع إلى تكذيب سريع أو إلى تبسيط زائد.

1- الكتابة الدرامية النسائية

هل ينجم عن الفرق في الأجناس فرق في طريقة التفكير والإحساس، وفي القراءة والاختيار لبعض المواضيع، وفي بناء النص أو العمل، وأن نعزو هذه القصدية أو تلك إلى فعل الكتابة؟ الجواب المبهم كما عند «نورمان»: بالتأكيد، هناك فرق لكنه محسوس بصعوبة وبعمومية، سيغيلد بوغوميل (Sieghild Bogumil). سيكون هناك طريقة مغايرة لإدراك الأشياء العائدة إلى بعض الخلل في الكتابة نفسها. الاختلافات دقيقة ولا تسمح بفصل واضح بين الكتابة النسائية والكتابة الرجالية (*Etudes théâtrales*, p. 149). ومن هنا فهذه الثابتة، اللائقة والمتواضعة، لصعوبة الإدراك، فالصوت النسائي لا يسمح إلا ببعض الفرضيات المضمونة إلى حد ما:

- إن موضوعية مسرح النساء ستكون واضحة، ومحلّية، ومتميزة أكثر منها مبهمة، وعامة وعالمية، كما عند «المفكرين» الذكور.

- البناء الدرامي سيكون ميّالاً إلى الشكل الحكائي، ومجزأ من الواقع المعيش، من الإحساس، ن. ساروت.

- القصدية المعزوّة إلى الكتابة ستكون أكثر عقلانية وواقعية ومتواضعة مما هي عند الكتاب المتأثرين بالمؤلفات الكبرى وبالعالمية. كلها افتراضات سريعة العطب وتشكك في إمكانات العديد من النساء الكاتبات اللواتي يتلاءم معهن المضمون التاريخي والسياسي والاجتماعي، كما قال علماء اللغة، أكثر من النص بحدّ ذاته (M. Fabien, Ibid., 27). إن أسلوب الكتابة بالنسبة إلى الكثيرين حاسم أكثر من «النوع» سواء كان ذكورياً أم نسوياً: «عندما أكتب، فأنا لست رجلاً ولا امرأة، لا كلباً ولا قطة» (ن. ساروت).

إن الكتابة الدرامية تضع النساء على أي حال أمام مأزق ذي حدّين: العمل مثل الجميع، أي مثل الرجال، أو إيجاد طريق خاص بهن. لكن الطريق التي يتبعها الفنانون أليست خرساء، ومتقلقة، وغير مريحة، ومضطهدة أو متسامحة تماماً على صورة المرأة وظروفها؟ من هنا ضرورة الإسراع في إعادة التفكير على الأقل في كيفية تقديم المرأة في المسرح، كما يفعل كتّاب، هم أيضاً مختلفون وموهوبون مثل سيمون بنموسا (Simone Benmussa)، وهيلين سيكسو، ومارغريت دوراس، وفريديريك روث (Friederike Roth).

2- الإخراج النسائي

ربما في العمل الملموس من خلال عرض مسرحي وفي إدارة الممثل والإخراج نلاحظ بشكل أسهل الطريقة النسوية في التعاطي مع المسرح. ففي ما يتعلق بالسلطوية وبالقانون وببعض المفاهيم الميتافيزيقية مثل العبقرية أو الاستلهام، تختلف بشكل واضح بين الجنسين، بعامل العادات والفرق بين الأجيال وتقاسم المهمات. إن إدارة الممثلين - لهذا يقبل الممثلون الذكور بالتسليم بالأمر أو بأن يكونوا تحت قيادة امرأة أو المرأة بشكل عام - تسمح للمرأة المخرجة بإعادة التفكير في كل الأدوار التقليدية بين الرجل - المخرج ومخلوقته الفنانة - التمثال. امرأة واحدة فقط مثل بريجيت جاك استطاعت، ربما، في *Elvire-Jouvet 40*، فهم العلاقة الغريبة السادية - المازوشية، وأيضاً التقانة البالغة والشجاعة التي تجمع المخرج بممثلاته؛ هناك حساسية واحدة ظهرت في عمل إ. سولا أو جيلبرت تساي (Gilberte Tsaï) وعرفت كيف تظهر الحركات اليومية للنساء الفيتناميات أو الصينيات. ووحدهما هـ. سيكسو ومنوشكين عرفتا كيف تعيدان المناخ النسائي بعذوبته وميله إلى التضحية التي سيطرت في ملعب الخمير في سيهانوك أو في الدولة الهندية لِـ غاندي (Gandhi) ونهرو (Nehru).

إلى أي مدى يمكن وضع قواعد لهذه العلاقة في العمل، ونجعل منها قضية مرتبطة في توزيع الأدوار والأجناس؟ يبدو من غير المقنع تماماً إقامة تمييز بين العلاقة الأبوية أو الأمية (نسبة إلى الأم) (Ibid., p. 121)، أو في إعادة توزيع الأدوار بحسب الأنماط المتعلّقة بكل جنس. يبدو أكثر لياقة أن نتفحص الصورة والعرض المسرحي للمرأة (وللرجل) وما تحمله النصوص وعمليات الإخراج وأساليب العمل للفنانين، رجالاً ونساءً.

Bassnett, *in* Schmid, 1984; Féral, 1984; Savona, 1984; Miller J.- C., 1994.

Numéros spéciaux: *TheaterZeitSchrift*, no. 9-10, 1984; *Women in Performance, a Journal of Feminist Theory*, New York University; *Western European Stages*, vol. 7, no. 3, 1996 («Contemporary Women Directors»); *Etudes théâtrales*, no. 8, 1995.

المسرح التعليمي
THÉÂTRE DIDACTIQUE

بالإنجليزية: *Didactic Theatre*؛ بالألمانية: *Lehrtheater*؛ بالإسبانية: *teatro didáctico*.

1- يعتبر تعليمياً كل مسرح يهدف إلى تثقيف جمهوره بدعوته إلى التفكير في مشكلة، وإلى فهم حالة، أو إلى تبنّي موقف أخلاقي أو سياسي.

بما أن المسرح، كما هو متعارف، لا يعرض في الأساس فعلاً مجانياً خالياً من المعنى، فهناك عنصر تعليمي يرافق بالضرورة كل عمل مسرحي. ما يختلف هو الوضوح وقوة الرسالة، والرغبة في تغيير الجمهور وإخضاع الفن لهدف أخلاقي أو أيديولوجي. المسرح التعليمي قائم على مسرح مهذّب للأخلاق (التمثيليات الأخلاقية في نهاية القرون الوسطى) أو السياسية (المسرح التحريضي أو «Lehrstücke» عند بريخت) أو المسرح التربوي (المسرحيات التعليمية أو التربوية، «مسرح القضية»، والأمثال، والحكايا الفلسفية: *Quisaitout et Grosbêta ou Lapin-Lapin* س. سيرّو (C. Serreau)، الكثير من التجارب أجريت في القرن التاسع عشر في أوروبا، أو اليوم، في العالم الثالث، من أجل تعريف جمهور غير متحمس (عمال، ومواطنون، وأيضاً أطفال ليس لهم الحق بشكل تعبيري خاص) إلى فن صعب غالباً حيث يتمنّى الفنانون والمثقفون المشاركة في التغيير الاجتماعي.

2- إن المطالبة بشعر تعليمي ترجع إلى الأزمنة القديمة جداً؛ لقد مزجت بشكلها الكلاسيكي **فن الشعر** لهوراس (14 ق. م.) المفيد بالممتع مدعية تثقيف الجمهور. لقد تصوّرت القرون الوسطى هذه النماذج كعملية تثقيف دينية، بينما في عصر النهضة التزمت المواضيع الشعرية بإدخال الأخلاق إلى الأدب. العصر الكلاسيكي في فرنسا تخلّى عن هذا المبدأ، على الأقل، في المقدّمات والمعالجات النظرية، واكتفى غالباً باستعمال هذه الأخلاقية كشكل استهلال أو مقدّمة أو خاتمة.

في القرن الثامن عشر، دفعت الأخلاقية البرجوازية منظّرين أمثال فولتير، وديدرو، أو ليسينغ إلى تنظيم حكاياتهم بطريقة يمكن فيها للرسالة الأخلاقية أن تظهر بوضوح. لقد طلب ليسينغ أيضاً من الشاعر أن «ينظم حكايته بطريقة تؤمن للشرح والثوابت حقيقة أخلاقية كبرى». أما شيلّر فقد جعل من الخشبة «مؤسسة أخلاقية».

3- إن عصرنا أقل انفتاحاً على هذا النوع من العروض التعليمية منذ أن عرّضت السياسة الفن بشكل متواصل للشبهات، سواء مع النازية أم مع الستالينية، أم مع الفن الرسمي للديمقراطيات القديمة التي سمّيت زوراً شعبية، أم في عدة بلدان على طريق النمو. من ناحية أخرى، أصبح من المؤكد بأن المعنى والرسالة لم يتم إعطاؤهما مباشرة، وبأنهما بقيا في البناء والشكل في ما «لم يقل» بالمعنى الأيديولوجي. ومنذ تحالف كلمات «فن تعليمي» بدا غير مؤهل بشكل كافٍ لتفكير جدي وتربوي بحق عن الفن والسياسة.

مسرح الصوَر
THÉÂTRE D'IMAGE

بالإنجليزية: *Theatre of Images*؛ بالألمانية: *Bildertheater*؛ بالإسبانية: *teatro de imágenes*.

طريقة في الإخراج تهدف إلى إنتاج صور مشهدية جميلة جداً بالشكل عموماً، بدل أن تُسمِع نصاً أو أن تعرض حركات جسدية. الصورة مرئية عن بعد، في بعدين،

ومسطحة بسبب المسافة وبسبب طريقة تركيبتها. بحسب فرويد، الصورة مناسبة أكثر من الفكرة المدركة واللغة لتصوير التطوّرات غير المدركة: «الصور المركبة غير كافية أبداً لأن تجعل الفكرة مدركة، ويمكننا أن نقول إن الفكرة البصرية تقرّب بشكل أفضل الأفكار المدركة من الفكرة اللفظية وهي أقدم منها، وأقرب إلى الإدراك من الناحية اللغوية منها من الناحية العقلانية» (*Essais de psychanalyse*, 1972: 189). إنه السبب الذي من أجله ربما لجأ بعض المخرجين أمثال: ويلسون، وكانتور، وشيرو، وبراونشفايغ، بشكل طبيعي إلى الفكرة البصرية القابلة للإيحاء بالبعد العميق غير المدرك للأثر الفني.

Marranca, 1977; Simhandl, 1993.

مسرح الأغراض
THÉÂTRE D'OBJETS

بالإنجليزية: *Theatre of Objects*؛ بالألمانية: *Theater der Gegenstände*؛ بالإسبانية: *Teatro de objectos*.

تعبير حديث نسبياً يحلّ محلّ «مسرح الدمى» وهو يعدّ مغايراً للسائد وقليل الشأن. إنه يشمل، عدا الدمى والسينوغرافيا المتحركة والإنشاءات، التحالفات بين الممثلين والصور (فيليب جنتي (Philippe Genty)). (انظر مجلة بوك (*Puck*) نشرها المعهد الدولي للدمى في شارلفيل).

المسرح التوثيقي
THÉÂTRE DOCUMENTAIRE

بالإنجليزية: *Documentary Theatre*؛ بالألمانية: *Dokumentartheater*؛ بالإسبانية: *teatro documental*.

مسرح لا يستعمل في نصه سوى الوثائق والمصادر الأصلية، مختارة و«معدّة» بحسب موجبات القضية الاجتماعية السياسية.

1- إعادة استعمال المصادر

في حال أن الدراماتورجيا لا تخلق أبداً شيئاً من العدم، ولكنها تلجأ إلى المصادر (أساطير، وأعمال مختلفة، وأحداث تاريخية) فكل تأليف مسرحي يتضمن جزءاً وثائقياً. في القرن التاسع عشر سبق لبعض المسرحيات التاريخية أن استعملت مصادرها بشكل حَرفي أحياناً، (بوشنر، ومدوّنة لمسرحية موت دانتون وتقارير محاكمة وكتب تاريخية). في السنوات العشرينيات أو الثلاثينيات، في ألمانيا ثم في الولايات المتحدة، استرجع إ. بيسكاتور (1893-1963) هذه الجمالية ليكون على اتصال وثيق مع الحدث السياسي. لكن، خاصة منذ السنوات الخمسينيات والستينيات وحتى السبعينيات، تركز الأدب الوثائقي كنوع في القصة والسينما المتنوعة، والشعر، والمسرحيات الإذاعية والمسرح. بلا شك، يجب أن نرى في ذلك استجابة للذوق الحالي لتحقيق وتوثيق صحيح، في متناول وسائل الإعلام التي أغرقت المستمعين بالمعلومات المتناقضة والمتضاعفة، وللرغبة في الإجابة بحسب تقنية مماثلة. إن مسرح الوثيقة هو وريث المسرحية التاريخية. لقد عارض المسرح الخيالي الصافي المحسوب كثير المثالية وضد السياسة، وحرّض على التلاعب بالأحداث من خلال تلاعبه هو أيضاً بالوثائق لغايات حزبية. لقد استعمل إرادياً شكل المحضر الرسمي والتحقيقات التي سمحت بتدوين التقارير: R. Kipphardt pour *L'Affaire Oppenheimer* (1964); P. Weiss pour *Die Ermittlung* (1965) et *Vietnam-Diskurs* (1968); H. M. Enzenberger pour *Das Verhör von Habanna*.

Il mêle souvent les documents et la fiction: *Der Stellvertreter* (1963), *Soldaten* (1963) de R. Hochhut; *US* de Peter Brook (1969); *Front Page* de R. Nichols; *Trotzki im Exil* (1970) et *Hölderlin* (1971) de P. Weiss.

2- مونتاج نضالي

مكان الحكاية والخيال نجد عملية تموضع مواد مفروضة على الخشبة بحسب وظيفتها البنائية والتوضيحية. إن استعمال شذرات موضوعة بحسب ترسيمة شاملة وبحسب نموذج اجتماعي - اقتصادي ينتقد الرؤية التقليدية للمجتمع المفروضة من قبل جماعة أو طبقة توضّح الطرح المستمر.

المونتاج والاقتباس المسرحي لأحداث سياسية تساند المسرح في دوره بالتدخّل بالناحية الجمالية لا بالحقيقة مباشرة. والرؤية التي تنتج من ذلك تضيء الأسباب العميقة للحدث الموصوف وتوحي بحلول لإعادة التموضع (Weiss, 1968).

كولاج، توليف، تاريخ، مسرح تحريضي، مسرح الأطروحة.

Piscator, 1962; Marx, Engels, 1967, vol. 1: 166-217; Hilzinger, 1976.

المسرح الدائري
THÉÂTRE EN ROND

بالإنجليزية: *Theatre in the round*؛ *arena Theatre*؛ بالألمانية: *Rundtheater*, *Arenabühne*؛ بالإسبانية: *teatro circular*.

إنه مسرح يتوزّع فيه المشاهدون حول مساحة التمثيل كما في السيرك أو في مظاهرة رياضية. سبق استعمال هذا النوع في القرون الوسطى في عروض مسرح الأسرار، هذا النمط من السينوغرافيا لاقى استقبالاً حاراً في القرن التاسع عشر (م. رينهارت، أ. فيليه (A.Villiers, 1958)) لا من أجل توحيد نظرة الجمهور فقط، ولكن من أجل توحيد آراء المشاهدين للمشاركة في طقس حيث يكون الجميع مرتبطين عاطفياً.

مسرح الفروسية
THÉÂTRE EQUESTRE

بالإنجليزية: *Horse Show*؛ بالألمانية: *Reitkunsttheater*؛ بالإسبانية: *teatro ecuestre*.

استعمل أصلاً في السيرك، (ترويض، بهلوانيات)، وكذلك في إعادة تمثيل التاريخ، يصبح الحصان هنا هو اللاعب الأول في العروض المسخّرة له بالكامل: لم يعد بخدمة الفارس، إنه هنا الشريك الحقيقي. هكذا هو المسرح الفروسي، زينغارو (Zingaro) مداراً من بارتاباس (Bartabas)، يستحضر حضارات حيث الحصان كان في وسط الحياة الاجتماعية، (م. س. بافيس (M.-C. Pavis)).

مسرح اختباري
THÉÂTRE EXPÉRIMENTAL

بالإنجليزية: *Experimental Theatre*؛ بالألمانية: *Experimentelles Theater*؛ بالإسبانية: *teatro experimental*.

إن مصطلح المسرح الاختباري هو على تنافس مع مصطلح المسرح الطليعي والمسرح المختبر ومسرح الأداء المتكامل ومسرح الأبحاث، أو ببساطة المسرح المعاصر؛ وهو يتعارض مع المسرح التجاري والبرجوازي الذي يهدف إلى الربح المادي ويقوم على وصفات فنية مختبرة أو حتى مستوحاة من خزين المسرح الكلاسيكي الذي لا يقدم

سوى مسرحيات أو ممثلين متخصصين بهذا النوع من المسرح. أكثر مما هو نوع أو حركة تاريخية، فالمسرح الاختباري هو موقف لفنانين في مواجهة التقليد والمأسسة والإستغلال التجاري.

1- عصر المجددين

سيكون من التعسّف أن نحدد تاريخياً بدايات المسرح الاختباري، لأن كل شكل مسرحي جديد هو اختباري بالضرورة فور **إعلان عدم رضاه عن إعادة إنتاج أشكال واستلهام تقنيات موجودة، واعتبار نهجه** وعملية إنتاجه كمعطى مسبق. نحن نوافق على أي حال على اعتبار ما جاء به «المسرح الحر» لـ **أنطوان** (1887) ومسرح الأثر (الفني) لـ لوغني - بو (Lugné-Poe) كبداية لولادة مسرح يقوم على الإخراج. وهذا يتزامن مع قيام مؤسسة المخرج وممارسة الإخراج الذي اعتبر مذ ذاك كنشاط فني كامل. غالباً ما يكون الاختبار أكثر من عملية ترميم شكلي، ومنذ العصر الذهبي للمذهب الطبيعي على مدار القرن (ستانيسلافسكي، أنطوان)، أي منذ زمن الطليعيين في سنوات العشرينيات في روسيا (فاختانغوف، ومايرهولد، وتايروف) وأركان عصر التنوير وأصحاب المقامات المسرحية العظيمة (آبيا، وكريغ)، والمجددون الفرنسيون (آرتو، وكوبو، وباتي، وجوفيه) والنقاد الواقعيون (بيسكاتور، وبريخت، وجسنر) وخطة فرقة باهاوس لموهولي - ناغي (Mo-holy-Nagy) وو. غروبيوس (W. Gropius). فإن عصر «المجدّدين»، إذا استعدنا عبارة كوبو، لم يصل إلا إلى نصف ما حققه هؤلاء، لأن هؤلاء المجددين لم يعرفوا أن يوفّقوا بين نظرياتهم وطرق تطبيقها، وظلوا معلقين، كأنه محظور عليهم، بين إيحاءاتهم الروحية غير الكافية وبين امتلاكهم غير المجدي لمهنتهم، خاصة أنهم حصروا الاختبار بالناحية التقنية «تاركين أنفسهم ينحرفون ويضعفون من خلال اختبارات لا نهاية لها، واهتمام بالظواهر الخارجية، وبالأبحاث التقنية من دون هدف واضح» (Copeau, 1974: 198).

في الواقع، وفي كثير من المرات، اعتبر مفهوم المسرح الاختباري ببساطة أنه مسرح أو تقنية هندسية وسينوغرافية أو صوتية جديدة، في حين أن الاختبار يجب قبل كل شيء أن يقوم على الممثل والعلاقة مع الجمهور، ومفهوم **الإخراج أو إعادة قراءة النصوص، والنظر والتلقّي المتجدد للحدث المشهدي. ولا** يجب بالتأكيد إهمال فاعلية التقدم التقني على مجريات العرض: الهندسة الجديدة للصالات، وحركية الخشبة وتعدد وظائفها، واستعمال مواد خفيفة متعددة الاستعمالات، والتشكيل الدقيق للإضاءة، ودراسة الصوت للعرض، فإن كل هذه العناصر تمتلك إمكانات كبيرة من شأنها أن تسهّل التعامل مع الإخراج. وأيضاً يجب أن يفهم الجمهور الوظيفة الدراماتورجية، وبأن هذه المؤثرات الجديدة ليست هدفاً في ذاتها لإدهاش المشاهد وإنما لتشارك في تطوير الإخراج على الخشبة.

يفترض الاختبار قبول الفن بأن يقوم بمحاولات، وبأن يرتكب الأخطاء حتى، بحثاً عن ما هو غير موجود بعد، أو عن حقيقة مخفية. تكمن المحاولة في اختيار النصوص غير المنشورة، أو المشهورة بـ "صعوبتها"، وأداء الممثلين، وحالة التلقّي لدى الجمهور. من ليلة إلى أخرى، يخضع نظام العرض للاختلافات: وقت التلقي أو التنظير، أطول بكثير من وقت الاستثمار التجاري. الحق بالبحث، وبالآتي بارتكاب الخطأ، يشجع الخلّاقين على المخاطرة بالنسبة إلى التلقي (للدرجة عدم المحاولة للوصول إلى عرض جماهيري أحياناً)، وعلى تعديل الإخراج من دون توقّف،

وعلى البحث عن تحويل نظرة المشاهد، التي غالباً ما تكون ثابتة في الروتين: ومن هنا الاتهامات الكثيرة بالنخبوية أو بالانغلاق.

2- فضاء غير مؤكد

لصعوبة وصف البرنامج المحدد للمسرح الاختباري، بمختلف تعابيره، وبدلاً من إعادة كتابة تاريخ الممارسات الاختبارية، والتي يجب أن تغطّي كل النشاط المعاصر، سنكتفي ببعض نزعاته وهواجسه، لتحديد العديد من اتجاهاته البحثية.

أ- الهامشية

يقع هذا المسرح على هامش «المسرح الكبير»، الذي يجذب الجمهور، ويحيي النجوم، ويجذب الدعم المالي، ويطمئن المؤسسة. إنه يشغل بالمقارنة به مكاناً بارزاً (من خلال غرابته)، ولكن مهمشاً (من خلال ميزانتيه وجمهوره). هامشيته غالباً ما تكون الضمير المؤنب أو الثقل الموازن للخشبة الرسمية: كان بروك يختبر تحت رعاية فرقة شيكسبير الملكية في الستينيات، قبل أن يصالح الإخراج والأبحاث، في مركز الدراسات والأبحاث المسرحية في باريس. غروتوفسكي، وبعده ت. كانتور، عملا تحت الحماية الملموسة، لمسرح رسمي محافظ جداً، وسلطة سياسية ملزمة جداً. ميخائيل كيربي، أو شيشنر في الولايات المتحدة، ج. لاسال، ور. دومارسي، ج. ف. بيريت، وج. جوردوي، وج. برون، وس. بوشفالد، وج. وب. سارازاك (J.-P. Sarrazac)، أو ف. رونيو (F. Regnault)، في فرنسا، هم معلمون - خلّاقون. نجاح هذا النوع من المسرح، واتساعه نحو جمهور عريض، وازدياد الإقبال عليه والتقليد اللذان ينتجان من ذلك، غالباً ما تتسبب في النهاية بإضفاء الطابع الرسمي على التجربة، وإفراغها من مادتها الأصلية، فتقضي على الرغبة والحاجة اللتين كانتا سبباً في ظهورها.

ب- استعادة الفضاء المسرحي

المسرح الاختباري ليس له نوع واحد، خاص به، من الهندسة أو السينوغرافيا: المسرح الدائري، والمسرح المنفلش، ليسا، أو لم يعودا، مرادفين للحداثة. بل على النقيض، فمن خلال التدمير، أو المزايدة على مبادئ الخشبة الإيطالية، يتمّ تنفيذ أبرز الأعمال الإخراجية. احتلال الفضاء غير المخصّص للمسرح (ملعب، مصنع، النقل والأماكن العامة، شقق) يسبب تضليل الجمهور. التأثير الضروري للتضليل عن المكتسب في ذروته: كل شيء مسرح، وكل شيء لم يعد كذلك.

ج- العلاقة بالجمهور

هي في قلب الأبحاث، لأن المسرح لم يعد يكتفي بالتناقض المتخلف، ما بين التسلية والتثقيف. إنه يرغب في العمل على النظرة الخاضعة جداً للنماذج السردية والأساطير الإعلانية، وفرض نشاط تساؤلي، وإثارة الارتباك أمام هشاشة النصوص أو الأحداث المسرحية. تغيير حالة الاستماع (الحالة الجسدية بالنسبة إلى ترتيب الجمهور في الفضاء أو المواد الجامدة حيث هو مدعو إلى وضع جسده المتعب، والجسدية خصوصاً، لأنها الوضع أمام العمل الفني الذي يتغيّر) تتسبب في تكيف المشاهد مع العمل، وليس العكس كما كان يحصل. (المرجع: فريق إيل كاروزون لا فورا ديلس باوس، بريث غوف، مسرح الوحدة).

د- الممثل المتألم

منذ مسرح - مختبر غروتوفسكي، نعرف، ومن جديد، أن المسرح هو ما يحدث ما بين ممثل ومشاهد. غالبية الأبحاث تتركز على

توسيع حدود هاتين الإمبراطوريتين. المشاهد يوسّع قدرته على استيعاب ما كان مجهولاً لديه وغير قابل للعرض. والممثل ينظم جسده وفقاً لحاجتين اثنتين: أن يكون تعبيره مقروءاً، أما معناه أو ما يقصده فلا. جسده وصوته هما الرابط ما بين كل مواد الخشبة والوجود الجسدي للمشاهد.

هـ- إنتاج المعنى

ليس عليه أن يؤدّي بالضرورة إلى معنى لا لبس فيه، من خلال إضافة وجمع مختلف أنظمة المعاني، بما أن العرض في تطور مستمر أو في عدم توازن: إن عملية التعبير عن المراد والتوجيه هي أهم من تحديد علامات معزولة. غالباً ما يختبر المسرح العلاقات ما بين المواد، الصوت والصورة، وخصوصاً بالنسبة إلى هـ. غوبلز (أو الإنزال الكارثي)، أبرغيس (تعداد)، ون. فريز (صوت الناس).

و- النص لا العمل

التميز، بالنسبة إلى بارت ("De l'oeuvre au texte", *Revue d'esthétique*, no. 3, 1971) ما بين العمل، نظام مغلق ومادي، والنص، مفهوم عملي وسميولوجي، يُنشئ الخط المشترك نفسه ما بين النص الذي يجب أن يُفسر (والقارئ/ المشاهد مدعو إلى إكماله وختمه)، والنص الذي يجب التلاعب به، حيث لا يعود المعنى متصلاً بالبنية السردية، ويتشتت بحسب الاستماع الذي يحصل عليه. النص يُعالج كمادة، كجمع فتات، كمقاومة للمعنى النهائي والكوني.

ز- الخصوصية

الممارسة العصرية تخلق شكوكاً حول جوهر أو خصوصية الفن المسرحي. إنها تعارض الحدود المُقامة في القرن الثامن عشر، مع الفنون التشكيلية، والموسيقى، والإيماء، والرقص، والاحتفالية، والشعر. إنها تلجأ إلى السينما أو إلى الفيديو، وتتأمل في العلاقات الإنسانية واللاإنسانية، والمتحرك وغير المتحرك، وتريد أن تكون متقدّمة، أي على هامش كل ما كان يشكّل اليقين الفني والجمالي في ما مضى.

ح- مزيج الأنواع والتقنيات

هناك إعادة نظر في طريقة التمثيل التقليدية لمدرسة أو مؤسسة ما. الفصل والتراتبية التفضيلية ما بين الأنواع لم تعد سارية. الأشكال والثقافات المختلفة المضامين تتواجه لينتج منها المجاز.

إن المسرح الذي لا يبغي غسل الدماغ اليوم، ولا بيع سلع استهلاكية، يعرف تماماً أنه يجب أن يكون اختبارياً، أو لا يكون.

Schlemmer, 1927; Ginestier, 1961; Pronko, 1963; Kirby, 1965, 1969; Brecht, 1967, vol. 15: 285-305 (trad. fr. *Théâtre populaire*, no. 50, 1963); Kostelanetz, 1968; Veinstein, 1968; Madral, 1969; Roose-Evans, 1971; Lista, 1973; Corvin, 1973; Bartolucci, 1977; Béhar, 1978; Grimm, 1982; *Raison présente*, 1982; Banu, 1984; Javier, 1984; Berg et Rischbieter, 1985; Thomsen, 1985; Mignon, 1986; Rokem, 1986; Finter, 1990.

مسرح حركي
THÉÂTRE GESTUEL

بالإنجليزية: *Gestural Theatre*؛ بالألمانية: *gestisches Theater*؛ بالإسبانية: *teatro gestual*.

شكل من المسرح، يفضل الحركة والتعبير الجسدي، لكنه لا يستبعد، مبدئياً، استعمال الكلمة، والموسيقى، وكل الوسائل

المشهدية المعقولة. هذا النوع يميل إلى تجنب، لا مسرح النص فقط، ولكن الإيماء أيضاً والذي غالباً ما يكون عبداً لأسلوب العرض الإيمائي الكلاسيكي، على طريقة مارسيل مارسو، ليجعل من جسد الممثل نقطة انطلاق المشهد، وحتى الكلام، حيث إن الإيقاع، والجملة، والصوت، تولد كحركات تعبيرية.

مسرح خفي
INVISIBLE THÉÂTRE

بالإنجليزية: *Invisible Theatre*؛ بالألمانية: *unsichtbares Theatrer*؛ بالإسبانية: *teatro invisible*.

مصطلح من بوال (Boal) (1977: 37). أداء ارتجالي، يقوم به ممثلون، وسط مجموعة من أشخاص يجب أن يجهلوا، وحتى النهاية، أنهم جزء من لعبة، كي لا يعودوا "مشاهدين" من جديد.

مسرح المختبر
THÉÂTRE LABORATOIRE

بالإنجليزية: *Laboratory Theatre*؛ بالألمانية: *Labortheater*؛ بالإسبانية: *Teatro laboratorio*.

مسرح اختباري، يقوم فيه الممثلون بأبحاث عن الممثل، أو عن الإخراج، من دون الاهتمام بالربح التجاري، ومن دون حتى اعتبار تقديم عمل مكتمل، أمام جمهور كبير، أمراً ضرورياً.

(أمثلة: مختبر مسرح الفن والحركة، لـ إ. أوتان (E. Autant) ول. لارا (L. Lara). المسرح المختبر لـ غروتوفسكي، 1971).

Corvin, 1973; Jomaron, 1981.

مسرح مادي
THÉÂTRE MATÉRIALISTE

بالإنجليزية: *Materialist Theatre*؛ بالألمانية: *Materialistisches Theater*؛ بالإسبانية: *teatro materialista*.

عندما يكون إنتاج العتاد ودمجها في العرض ظاهراً ومقصوداً، كجزء أساسي من العرض، عندها يمكننا التكلّم عن المسرح المادي (بريخت): تظهر الخشبة وكأنها مكان لتدخّل الإنسان، وكردّ فعل عنيف، كمقدمة ونموذج عن تحوّل العالم. مادية العرض تتخطّى، وبشوط كبير، الغرض المشهدي. إنها تمتد إلى التلاعب النقدي في الحكاية، وإلى دور الممثل، وإلى معنى المسرحية. بريخت أو مايرهولد حاولا تأسيس الإخراج «على نظام محدد، مادّي بعمق قبل كل شيء، و(...) مبني على طريقة المادية الجدلية» (1980, vol. III: 88).

رمز، حقيقة ممثّلة، سيميولوجيا، جمالية.

Althusser, 1965; Macherey, 1966; Voltz, 1974.

مسرح ميكانيكي
THÉÂTRE MÉCANIQUE

بالإنجليزية: *Mechanical Theatre*؛ بالألمانية: *Mechanisches Theater*؛ بالإسبانية: *Teatro mecánico*.

شكل من مسرح الدمى أو العتاد، يُستبدل فيه الممثّلون بشخصيات متحركة، وبناس آليين، أو بآلات. منذ أن اخترع هيرون دالكساندري (Héron D'Alexandrie) المسرح الأوتوماتيكي، في القرن الأول، وحتى مسرح اليوم المتعدّد وسائل الإعلام، مروراً باختبارات توريلّي في القرن السادس عشر، ومدن الملاهي في القرنين الثامن

والتاسع عشر، والمسرح الميكانيكي يسعى إلى عدم التواصل مع الممثل الحيّ، وكأنه يريد الإلغاء أو التلاعب بالتناقض، الذي غالباً لم يُفهم، في دمية كريغ المتحرّكة الكبيرة.

في القرن العشرين، عرف المسرح الميكانيكي أجمل اختياراته الجمالية. بالنسبة إلى المستقبلي أ. برامبوليني (E. Prampolini)، «إن الألوان والخشبة يجب أن تخلقا لدى المشاهد قيماً عاطفية، لا تستطيع تقديمها لا كلمة الشاعر ولا حركة الممثل». (**بيان السينوغرافيا المستقبلية**، 1915). يتطلّب الأمر إيجاد «التعبير المشعّ الذي سيصيب بقوته العاطفية الألوان المطلوبة في الفعل الدرامي المسرحي». أخرج مارينيتي، في **فينغونو**، دراما عتاد باستعماله ثمانية كراسٍ وكنبة. في **باليه ترياديك** (1922)، خبّأ أوسكار شليمر الممثلين تحت ديكور – زي مسرحي، يعطي الانطباع بأنه يتحرك بدقة تقنية، وموهولي – ناغي تخيّل ميكانيكية غريبة، بينما خلق فرناند ليجيه (Fernand Léger) باليه ميكانيكي. العتاد التي يتمّ تحريكها هي أحياناً لوحات – مثل لدى كاندينسكي (Kandinsky) في «لوحات معرض» (1928) – أو منحوتات متحركة – مثل لدى كالدر (Calder) في **العمل الذي يتقدّم** (1968). افتتان أهل المسرح بالميكانيكية المشهدية، سببه ربما تحريم وجود الحيّ، الذي يتلذذون بتحطيمه، لتأكيد مهارتهم التقنية بشكل أفضل.

مسرح الحدّ الأدنى
THÉÂTRE MINIMAL

بالإنجليزية: *Minimalist theatre*؛ بالألمانية: *Minimaltheater*؛ بالإسبانية: *teatro mínimo*.

كفنّ الحدّ الأدنى التشكيلي، يهدف هذا المسرح أحياناً، ومن خلال كتابته وإخراجه، إلى إيصال مؤثّراته إلى حدها الأقصى، وكذلك عروضه، وأفعاله الدرامية، وكأن الأساس يكمن في ما لا يُقال، سواء كان لا يوصف وجودياً (بيكيت)، لا يمكن للشخصية المجنونة أن تصوغه (مسرح الحياة اليومية)، أو مكتوباً/ معروضاً في التوليف، والفاصل، والصمت، وغير المُقال (فينافر ومسرحه للحجرة). مسرح الحدّ الأدنى متأثّر برقص الحدّ الأدنى (كونينغهام، راينر، مونك، تشايلدس).

مسرح غنائي
THÉÂTRE MUSICAL

بالإنجليزية: *Musical Theatre*؛ بالألمانية: *Musiktheater*؛ بالإسبانية: *teatro musical*.

هذا الشكل المعاصر (يجب تفريقه عن الأوبرا، الأوبريت أو الكوميديا الموسيقية) يسعى إلى جمع النصّ، والموسيقى والإخراج المرئي، من دون دمجها وصهرها أو إيجاد قاسم مشترك فيما بينها فقط (كالأوبرا الفاغنرية) ومن دون الاهتمام بأمر أكثر من آخر (كالأوبرات التعليمية لدى كورت ويل وب. بريخت).

أول التجارب في المسرح الغنائي، بدأت في أوبرات الجيب، مثل **قصة الجندي** لسترافينسكي وراموز (1918)، أو الأوبرات التعليمية لبريخت (**ماهاغوني**، **الذي يقول نعم، والذي يقول لا**، 1930). بدأ هذا النوع فعلياً في الخمسينيات، عندما راح المؤلفون الموسيقيون، أمثال شنيبل (Schnebel)، وكاجيل (Kagel) أو ستوكهاوسن (Stockhausen)، يُعدّون حفلاتهم الموسيقية كعروض مسرحية، لا كتنفيذ توزيع ما أو كتاب أوبرالي.

مسرحة الإنتاج الصوتي أو الموسيقي، أشار إليها ج. أبرغيس: في «تعداد»، يقوم المؤدون، والمغنون، والممثلون، والموسيقيون، كما منفّذو المؤثرات الصوتية والهزليون، بإحداث ضجيج، من خلال حكّ عتاد أو أغراض الحياة اليومية مع بعضها البعض، فيتفاوت الإيقاع، ويتسببون ببروز الصوت والنص. مع حبهم للخداع، إنهم يستعيدون موسيقياً بيئة كاملة محسوسة ومرئية. الاحتكاك يكون أحياناً، كما لدى هـ. غوبلز في **أو الإنزال الكارثي** (1993)، ما بين الثقافات والتقاليد الموسيقية المتناقضة تماماً: الموسيقى الغربية الإلكترونية، أو الروك، تحتك بالكورا وبالصوت الغنائي الأفريقي. المسرح الغنائي ورشة كبيرة، تختبر فيها وتجرّب كل العلاقات المعقولة ما بين مواد الفنون المشهدية والموسيقية.

مسرح فقير
THÉÂTRE PAUVRE

☐ بالإنجليزية: *Poor Theatre*؛ بالألمانية: *armes Theater*؛ بالإسبانية: *teatro pobre*.

عبارة أطلقها غروتوفسكي (1971) ليصف أسلوب إخراجه، القائم على أقصى الاقتصاد في الوسائل المشهدية (الديكورات، والأكسسوارات، وأزياء الممثلين)، مالئاً هذا الفراغ بقوة التمثيل الكبيرة، وبتعميق علاقة الممثل/ المشاهد. «العرض مبني على مبدأ الاكتفاء الذاتي الصارم. المعيار العام هو الآتي: ممنوع إدخال أي شيء في العرض لم يكن موجوداً منذ البداية. عدد معيّن من الأشخاص والعتاد مجتمعون في المسرح. يجب أن يكونوا كافين لتنفيذ أي موقف في العرض. إنهم يخلقون التشكيل، والصوت، الزمن والفضاء» (1971: 266).

هذه النزعة إلى الفقر موجودة بكثرة في الإخراج المعاصر (ب. بروك (1968)، مسرح الأكواريوم، باربا، الليفينغ ثياتر) لأسباب جمالية أكثر منها مادية. يقوم العرض بكامله حول بضعة إشارات أساسية، بفضل الحركة التي تثبّت بسرعة، وبمساعدة بعض الأمور المتفق عليها إطار التمثيل ووصف الشخصية. يميل العرض إلى إلغاء كل ما ليس ضرورياً بكل معنى الكلمة، فلا يستعين إلا بقوّة النص الإيحائية، ووجود الجسد غير القابل للمساومة.

مسرح سياسي
THÉÂTRE POLITIQUE

☐ بالإنجليزية: *Political Theatre*؛ بالألمانية: *politisches Theater*؛ بالإسبانية: *teatro político*.

إذا أخذنا كلمة سياسة بمعناها الأصلي، فستتفق على أن كل مسرح هو سياسي بالضرورة، بما أنه يسجّل أبطال المسرحية في المدينة أو المجموعة. التعبير يعني، وبطريقة أكثر دقة، مسرح الدعاية، المسرح الشعبي، المسرح الملحمي البريختي والما بعد بريختي، والمسرح الوثائقي، ومسرح الحشد، ومسرح العلاج السياسي لبوال (1977). ميزة هذه الأنواع المشتركة هي إرادة إنجاح نظرية، وإيمان اجتماعي، ومشروع فلسفي. عندها، توضع الجمالية في خدمة المعركة السياسية، حتى إذابة الشكل المسرحي في صراع الأفكار.

📖 Piscator, 1929; Fiebach, 1975; Miller J.-G., 1977; Brauneck, 1982; Abirached, 1992.

مسرح شعبي
THÉÂTRE POPULAIRE

☐ الإنجليزية: *Popular Theatre*؛ بالألمانية: *Volkstheater*؛ بالإسبانية: *teatro popular*.

1- مفهوم المسرح الشعبي، والذي يُذكر كثيراً في يومنا هذا، ينتمي إلى فئة الأعمال السوسيولوجية أكثر منها الجمالية. وهكذا تكون سوسيولوجية الثقافة تعرّف فناً يتوجّه إلى/ أو ينشأ عن الطبقات الشعبية. الغموض يكون في أوجه، عندما نتساءل إن كان الأمر يتعلّق بمسرح من الشعب، أو موجّه إلى الشعب. وعلى كل حال، ما هو الشعب؟ وكما كان يتساءل بريخت، هل الشعب لا يزال شعبياً؟

الطريقة الأسهل، لتوضيح الأمر، هي تحديد المبادئ التي يعارضها المسرح الشعبي، لكثرة ما يُستعمل هذا التعبير بشكل جدلي وتمييزي:

- المسرح النخبوي، الضليع، ذو التعاليم التي تعلن تبنّي القواعد.

- المسرح الأدبي الذي يرتكز على نص غير قابل للتصرّف.

- مسرح البلاط ذو الأعمال التي تتوجّه، في القرن السابع عشر على سبيل المثال، إلى كبار القادة، والوجهاء، والنخبة الأرستقراطية والمالية.

- المسرح البرجوازي (البولفار، والأوبرا، وقِطاع المسرح الخاص، الميلودرامي، والنوع الجدّي).

- المسرح الإيطالي، ذو الهندسة التراتبية غير القابلة للتغيير، والتي تضع الجمهور بعيداً من الخشبة.

- المسرح السياسي الذي، حتى وإن لم يكن تابعاً لأيديولوجية أو حزب، يهدف إلى إيصال رسالة سياسية محدّدة وأحادية المعنى.

2- أمام كل هذه الازدواجية، يجد المسرح الشعبي صعوبة كبيرة في إيجاد هويته الخاصة. إن كان موجوداً منذ البداية إلى جانب المسرح الأدبي (مثلاً كما الكوميديا دل آرتي إلى جانب الكوميديا البحّاثة)، فهو لم يحاول الحصول على الطابع المؤسساتي، إلا في نهاية القرن التاسع عشر: كما فري فولكسبوهن (Freie Volks-bühne) في برلين (1889)، ومسرح الشعب لموريس بوتشر (Maurice Pottecher) في بوسانغ، والفولكشياتر فيينا، وجهود رومان رولان ومقالته «مسرح الشعب» (1903) ومسرحياته: دانتون، والرابع عشر من يوليو. في فرنسا، عاد المشروع الشعبي إلى الظهور بعد الحرب العالمية الثانية، بفضل اندفاع موظفين كبار في المجال الثقافي، كجان لورنْ (Jeanne Laurent)، أو مخرجين كجان فيلار وروجر بلانشون، بالإضافة إلى الباحثين الذين اجتمعوا حول مجلة «المسرح الشعبي» (1953-1964). كان الخلّاقون في بحث عن أسلوب، عن جمهور، وعن أعمال سهلة الفهم لأكبر عدد ممكن. في الواقع، جمهور شعبي كهذا لا يضمّ سوى القليل من العمّال أو الفلاحين. يمكن إيجاده خصوصاً بين البرجوازيين الصغار، والمثقفين، والكوادر، والأساتذة.

هل هناك جدول للأعمال الشعبية؟ المسرحيات التي كان يلعبها القرويون، واللوحات التي كان يستوحي منها حرفيو الكوميديا دل آرتي، لا تشكّل جدول أعمال حُفظت حتى يومنا هذا. في القرن العشرين، النصوص الكلاسيكية الكبيرة هي التي كُلّفت بجمع الجمهور، وكأن هذه المسرحيات تتحدّث مباشرة إلى أكبر عدد ممكن. الغموض كبير، لأننا نستطيع أيضاً، مع سارتر مثلاً، أن نجد في الأعمال المُجَدولة، مسرحاً شعبياً تقليدياً وواقعاً ثقافياً برجوازياً (Sartre, 1973: 69-80).

في الفترة الأخيرة بدا أن المسرح الشعبي لم يعد يلقى الإجماع بين أهل المسرح: **فيتيز يتحدث عن مسرح «نخبوي للجميع»** و«الجمهور الشعبي، هو وبكل بساطة ما يلي: الجمهور... العريض – وليس بالضرورة الشعبي جداً» (*Loisir*, novembre 1967, p. 17). يتحدثون أكثر، وبكل طيبة خاطر، عن مسرح متداخل الثقافات (بروك) أو عن مسرح المشاركة (بوال)، عن العودة إلى التقاليد المسرحية (كوميديا ديل آرتي، ونو... إلخ) أو بتسلسل أفكار آخر عن مسرح البولفار، وعن النقل التلفزيوني، كما «في المسرح الليلة» الشعبي جداً، أو عن ثقافة البوب ووسائل الإعلام الجماهيرية (التلفزيون والمذياع خصوصاً). هذه الثقافة الجماهيرية قد ألغت ربما كل الأمل في تفضيل خلق القوى الشعبية. الشهرة لم تعد تعني الكثير في زمن هذه الوسائل.

Rolland, 1903; Th. Mann, 1908; Copeau, 1959; Brecht, 1967; Vilar, 1975; voir aussi la revue *Théâtre populaire* (1954-1964).

مسرح سردي
THÉÂTRE- RÉCIT

نوع من نص و/ أو إخراج، يستعمل مواد سردية، لا درامية، (روايات، وقصائد، ونصوص مختلفة) من دون تركيبها بحسب الشخصيات أو المواقف الدرامية. المسرح السردي يؤكد دور الراوي لدى الممثل، متجنباً أي تحديد لشخصية، ومشجعاً تكاثر الأصوات الراوية (**مارتين إيدن** من مسرح العظاية الخرافية، وكاترين، عن **أجراس بال** لأراغون، من فيتيز).

B. Martin, 1993.

مسرح عفوي
THÉÂTRE SPONTANÉ

بالإنجليزية: *Spontaneous theatre*؛ بالألمانية: *spontanes Theater*؛ بالإسبانية: *teatro espontáneo*.

يحاول المسرح العفوي (أو التلقائي بحسب إيفرينوف (1930) ولاحقاً ت. كانتور) إلغاء الحدود ما بين الحياة والأداء، وبين الجمهور والممثل. نشاط عفوي يتحقّق ما إن يكن هناك تبادل مبدع بين المشاهد والممثل، ويأخذ العرض شكل «الهابيننغ»، و«الأداء الدراماتيكي»، أو الارتجال الذي يتجاوز الحقيقة الخارجية، أو «الدراما النفسية».

بسيكودرام، (الدراما النفسية)، ارتجال، هابنغ (حدث)، المسرح الخفي.

Moreno, 1965, 1984; Pörtner, 1972; Kantor, 1977.

مسرح كلّي
THÉÂTRE TOTAL

بالإنجليزية: *Total Theatre*؛ بالألمانية: *Totaltheater*؛ بالإسبانية: *teatro total*.

عرض يهدف إلى استعمال كل الوسائل الفنية المتوافرة، لإنتاج مسرحية تستنفر كل الحواس، فتخلق بهذا، انطباعاً بالكليّة، أو الشمولية، وبغنى الدلالات التي تسحر الجمهور. كل الوسائل التقنية (الأنواع الموجودة والتي ستنوجد لاحقاً)، وخصوصاً الوسائل الآلية الحديثة، كالخشبات المتحركة، والوسائل السمعية البصرية، هي في خدمة هذا المسرح. مهندسو البوهاوس حققوا الرسم الأولي الأكمل لهذا المسرح: «المسرح الكليّ يجب أن يكون خلقاً فنيّاً، مجموعة عضوية من حزمة من العلاقات ما بين الإضاءة، والفضاء، والمساحة،

والحركة، والصوت والكائن البشري، ودمجاً لهذه العناصر المختلفة». (Schlemmer, cité *in* Moholy-Nagy, 1925).

1- منجزات ومشاريع

المسرح الكليّ هو جمالية مثالية، ومشروع **مستقبلي أكثر منه إنجازاً ملموساً في تاريخ** المسرح. بعض الأشكال الدرامية تحتوي على ملامح منه: المسرح اليوناني، وأسرار القرون الوسطى والمسرحيات الباروكية ذات العروض الغنيّة. **لكن هذه الجمالية تجسدت في حقيقة المسرح وخياله، منذ مسرحية فاغنر غيسامتكونستويرك** خصوصاً. إنها تشهد على الرغبة **في** معالجة المسرح بحدّ ذاته، لا كسلعة **أدبية ثانوية. «ما نريده، هو قطع العلاقة مع** المسرح المُعتبر نوعاً مستقلاً، وإعادة تلك الفكرة القديمة، والتي لم تُنفذ أبداً في الواقع، إلى النور، وهي العرض الكامل. من دون أن يختلط المسرح لحظة واحدة مع الموسيقى، والعرض الإيمائي أو الرقص، وخصوصاً ليس مع الأدب» (Artaud, 1964 *a*: 149).

2- المبادئ المؤسسة

أ- البناء «حرفياً وفي كل الاتجاهات» (رامبو)

بعد تخلصه من ضغط الحركة الأدبية، يستكشف المسرح الكليّ كل أبعاد الفنون المشهدية، ولا يحدّ النص بمعنى صريح الإخراج، بل يضاعف التفسيرات الممكنة، ويترك لكل نظام مبادرته الخاصة، لمدّ المعنى الفوري للحكاية.

ب- تسجيل الحركة الأصلية والنهائية

بما أن الممثل يُعتبر عموماً مادة أساسية، يعلق المسرح الكليّ أهمية كبيرة على الحركية. بالإضافة إلى طبعها الهيروغليفي، إنها تُسجّل علاقة الإنسان بالآخرين، بشريكه، ومحيطه (الحركية البريختية). الوضعيات التي تنتج من هذا التبادل الحركي، **هي مفتاح** كل المناخ الدراماتيكي: «الكلمات لا تقول كل شيء. العلاقة الحقيقية بين الشخصيات **تحدّدها الحركات، الوضعيات، الصمت** (...). تخاطب الكلمات الأذن، والتشكيل العين. بهذه الطريقة، **تعمل المخيِّلة تحت** تأثير انطباعين، الأول مرئي، والثاني سمعي. **وما يميّز المسرح القديم من الجديد، هو أن التشكيل والكلمات في هذا الأخير، يخضعان** كلّ لإيقاعه الخاص، ويحصل طلاق بينهما أحياناً» (Meyerhold, 1973, vol. I: 217).

ج- تنسيق العرض من أجل الإخراج

كل مسرح كليّ يقتضي إدراكاً توحيدياً أو تنظيمياً على الأقل. الانطباع بالشمولية أو بالتجزئة، يأتي من الإخراج. هكذا، عندما يُخرج ج. ل. بارو مسرحية **كريستوف كولومب** لِـ كلوديل (1953): «أهمّ **نقطة في** توليف عمل مسرحي، تقضي بإيجاد وسيلة ترفع من مستوى العرض ما فيه الكفاية (الديكورات، والإكسسوارات، والإضاءة، والمؤثرات الصوتية، والموسيقى) كي لا يكتفي هذا الأخير بلعب دوره الثانوي كإطار أو مزيج للفنون، بل أن يتوصّل إلى التأنسن، لدرجة أن يصبح نوعاً ما جزءاً من الحركة، وأن يتمكّن من تقديم ما عنده كالإنسان تماماً. أي باختصار، أن يتمكّن من خدمة المسرح بكليّته - وفي هذه اللحظة - **يجد المسرح** وحدته» (*World Theatre*, 1965: 543).

د- تخطّي الفصل ما بين الخشبة والصالة والمشاركة بالطقوسية

أحد أهداف المسرح الكليّ، إيجاد وحدة من جديد، كانت قد اعتبرت مفقودة، وهي

وحدة الحفلة، والطقس، أو الشعائر. الحاجة الملحّة للكليّة لم تعد على الصعيد الجمالي. **بل أصبحت تطبّق على التلقّي والفعل الدرامي** الممارَس على الجمهور. إنها تهدف إلى مشاركة جميع الأشخاص.

هـ- إيجاد كليّة اجتماعية من جديد

ولكن يجب أن نلاحظ أن مسرح بيسكاتور الملحمي حتى، أو مسرح بريخت مثلاً، يطالب بمشاركة الجمهور في الحدث. كان بيسكاتور أول من استعمل، كما غروبيوس، عبارة توتالثياتر، **التي ترجمها بمسرح الكليّة** (وليس المسرح الكليّ، ذا «المفهوم الدراماتيكي – الجمالي، والفكرة، غير واضحة كليّاً، بتحرير مجموعة الفنون التصويرية *World Theatre*, 1965: 5). مسرح الكليّة، بالنسبة إليه، هو مرادف للمسرح الملحمي، «أي مسرح تحليلي، وعلميّ تقريباً، وموضوعي النقد. لم نعد نعرض على الخشبة صراعات شخصية، ولم نعد نحلل المشاعر، لكننا نقدّم، بعنف ومن دون تردّد، محاكمات اجتماعية. طلبنا من الجمهور أن يتخذ موقفاً، لا أن يكتفي بالتمتع بالعرض. لم يعد المسرح يكتفي بتلقف فتات الحقيقة، بل أصبح يريدها كلها. (...) «مسرح الكليّة»، هو بناء شيّده الأداء «كليّاً»، والمشاهد فيه، هو مركز المساحة، ومحاط بخشبة كليّة، ويواجهها «كليّاً». تزامن الأحداث التاريخية، وكذلك «الفعل» و«ردّة الفعل» الاجتماعية والسياسية، يمكن، على هذه الخشبة، وعلى هذه المجموعة من الخشبات، أن يُقدّم في الوقت ذاته. «المسرح الكليّ»، بالمقابل، لا يعرض سوى الانتقال الثابت لنوع من الأداء، من شكل تعبير إلى آخر، مراهناً على أن تسمح مواهب الممثل وتدريبه، بتحقيق هذا الانتقال بنجاح. بفضل هذا القبول، يصبح المسرح الكليّ مزيجاً، متجانساً تماماً، من كل الفنون التصويرية (وهذا يذكرنا من دون شك ب «عمل الفن الكليّ» لريتشارد فاغنر) (...) «المسرح الكليّ المزعوم، كمسرح انتقائي، لم يعد يُنتج سوى كليّة من المظاهر. **إنه يُخرج** نفسه لنفسه. إنه مسرح شكليّ» (*World Theatre*, 1966: 5-7).

في كل ما تقدّم، يجب طبعاً التفريق ما بين المشروع والإنجازات. نبرة التعريفات المختلفة، التي غالباً ما تكون تنبؤية وتعليمية، تذكرنا بأنه لا يزال هناك الكثير من جماليات المسرح، **ومن تصوّرات كليّة الواقع، التي يجب أن تُقدّم. في الحقيقة، المسرح الكليّ** ليس سوى المسرح بامتياز.

📖 Nietzsche, 1872; Appia, 1895; Craig, 1911; Moholy-Nagy, 1925; Piscator, 1929; Barrault, 1959; Kesting, 1965; *World Theatre*, 1965, 1966; Boll, 1971.

علم المسرح
THÉÂTROLOGIE

بالإنجليزية: *Theatre studies*؛ بالألمانية: *Theaterwissenschaft*؛ بالإسبانية: *Teatrologia*.

دراسة المسرح بكل مظاهره، ومن دون منهجية واحدة. هذه العبارة، الحديثة الاستعمال والمحدودة نوعاً ما، تتطابق مع العبارة الألمانية «ثياترويسنشافت» أو «علم المسرح». أكثر من المتطلبات العلمية، ماهو أساسي هنا، هو شمولية واستقلالية هذا العلم، وثقته العالمية الغربية أيضاً. تزامن ظهوره مع تحرّر مسرح «المملكة» الأدبية، وانفتاح الإخراج وتأملات المخرجين بالعلاقات ما بين المسرح والممارسات الثقافية الأخرى. «الثياترويسنشافت» هو علم «اجتماعي – أنثروبولوجي»، هدفه علاقة اجتماعية محددة: «عندما يحدث، في إطار زمني – مكاني محدّد، وتفاعل رمزي متبادل ما بين الممثلين والجمهور، يعتمد على إنتاج الأفعال الدرامية

المُتظاهر بها وتلقّيها، والتي تتطوّر في مجموعة ذات دلالة، مرتبطة بممارسة ثقافية معينة، يصبح **المسرح عندها تظاهرة اجتماعية وجمالية معيّنة»** (Paul, *in* Klier, 1981: 239).

يشمل علم المسرح كل أبحاث فن المسرحة، والسينوغرافيا، والإخراج، وتقنيات الممثل. كما السيميولوجيا، فإنه ينسّق المعارف المختلفة، ويفكّر في الظروف المعرفية للدراسات المسرحية. إنه يُطبّق أولاً على التقليد المسرحي للمسرح الأدبي، وبالآتي يجب أن يُتمّم، أو يترافق على الأقل، بعلم المسرح الإثني.

📖 Ingarden, 1931; Zich, 1931; Steinbeck, 1970; Klünder, 1971; Knudsen, 1971; Slawinska, 1979, 1985; Klier, 1981.

مساحة المشاهدين

THÉÂTRON

بالإنجليزية: *Theatron*؛ بالألمانية: *Theatron*؛ بالإسبانية: *theatron*.

كلمة يونانية تعني المكان الذي نشاهد منه العرض، المساحة المخصصة للمشاهدين المشاهدين. مضى على ذلك وقت طويل قبل أن يُعتبر المسرح صرحاً متكاملاً، ثم الفن الدرامي أو عمل المؤلف المسرحي.

تياتروم موندي (مسرح العالم باللاتيني)

THEATRUM MUNDI

(من اللاتينية: Théâtre du monde).

استعارة اخترعت في العصور القديمة والقرون الوسطى، وعمّمها المسرح الباروكي، وهي ترى العالم وكأنه عرض يُخرجه الله ويؤدّيه ممثلون من دون موهبة (Calderón: *El Gran Teatro del Mundo* (1645) et, au xx^e^ siècle, *Das Salzburger Grosse Welttheater* de Hofmannsthal (1922)).

إنها أيضاً العبارة التي تُستعمل لعروض **"تشابه الثقافات وتمازجها"**، والتي يحضّرها باربا، عند انتهاء دورة الإيستا التدريبية، والتي تجمع معلمي الغرب وممثليه.

المحور

THÈME

بالإنجليزية: *Theme*؛ بالألمانية: *Thema*؛ بالإسبانية: *tema*.

1- فكرة أو تنظيم مركزي

المحور العام هو مختصر الفعل أو المناخ الدرامي، وفكرته المركزية أو منظمّه الأساسي. هذه الفكرة، المعتادة جداً في اللغة النقدية، **تنقصها الدقة.**

المحاور هي عناصر المحتوى (الأفكار القويّة، والصور، ومحط الكلام، هذا ما نتكلم به). ولكن كيف نتكلم بهذا؟ الدوافع هي مفاهيم تجريدية وكونية (دافع الخيانة)، بينما المحاور أو الموضوعات هي دوافع ملموسة وفردية (موضوع خيانة فيدرا لزوجها). تكون المحاور «في مكانها» ما إن تُنظم في هيكلية، سواء كانت «شبكة منظمة من الهواجس» (بارت)، أو «مبدأ تنظيمياً ملموساً»، أو «كوكبة من الكلمات، والأفكار، والمفاهيم» (ريتشارد)، أو «نموذجاً أصلياً لاإرادياً» (دولوز)، أو «أسطورةً شخصية مهووسة» (Mauron, 1963)، أو «صورة استحواذية تصدم» (فيبر). فكرة المحور هذه، وعلى الرغم من فائدتها التربوية الواضحة، صعبة المعالجة في التحليل الدرامي، لأنها تفترض اتفاقاً مسبقاً على طبيعة محاور العمل وعددها، وهذا نادراً ما يحدث. وإلا، سيكون الحديث عن محاور عامة نشاطاً سطحياً ومجانياً. كل مؤدّ يكتشف في النص والمشهد عدداً لا يُحصى من المحاور، لكن المهمّ هو تنظيمها تراتبيّاً، واستخلاص الناتج أو التراتبية.

2- بُعْدُ الموضوع

إنه شبه مستحيل وصف كل الأشكال التي من ورائها تكتشف الموضوع، لأن هذه النظرية ذائبة في مجمل النص الدرامي (وحتى في عملية الإخراج التي بدورها تبتدع صوراً أو مواضيع متكررة). أن نعزل موضوعاً، المحتوى عن الشكل، يطرح أيضاً إشكالية. في الواقع، ليس من فصل للشكل والمعنى في النص السوي والدرامي بل تراكب أو تداخل من الاثنين:

هذه هي الميزة الفريدة والطيّعة لهذا التداخل الذي يشهد على سوية النص وباستخراج بعض المواضيع من المسرحية نستسلم أكثر لعملية من خارج الإطار الأدبي، في التعقيب أو الأداء أكثر منه من تحليل عملي للأثر على النقد المواضيعيّ أن يكون بالآتي بنيوياً وأن يصف مساراً أو ترتيباً معيناً، فالموضوع هو ترسيمة نوعاً ما واعية واستحواذية للنص، وعلى النقد أن يفرز هذه البنيويات المواضيعية، بل أيضاً أن يقرر من طريق أية مواضيع يكون الأثر الأكثر تسهيلاً لقابلية تفسيرية أو إنتاجية.

☞ الأطروحة، واقع ممثل، الواقعية، أسطورة.

📖 Fergusson, 1949; Frenzel, 1963; Mauron, 1963; Tomachevski, 1965; G. Durand, 1969; Bradbrook, 1969; Starobinski, 1970; Monod, 1977; Aziza *et al.*, 1978 *a*, Trousson, 1981; Demougin, 1985.

نظرية المسرح

THÉORIE DU THÉÂTRE

🔄 بالإنجليزية: *Theory of Theatre*؛ بالألمانية: *Theatertheorie*؛ بالإسبانية: *Teoría del teatro*.

نظامٌ معرفي يهتم بالظواهر المسرحية (نصاً وخشبة). وقد تخطّى النظرية الدراماتورجية والشعرية منذ ظهور عمليات الإخراج نحو القرن التاسع عشر فقط، آخذاً بالحسبان الأثر المسرحي من جوانبه جميعها.

1- المسرحة والأدبية

كما أن النظرية الأدبية تتخذ من الأدبية مادة لها، فالنظرية المسرحية تتخذ من دراسة المسرحة مادة لها، أي خصائص الخشبة المحدّدة، والأشكال المسرحية المُعلن صحتها تاريخياً. النظام العام الذي تحاول بناءه، يجب أن يأخذ بعين الاعتبار الأمثال التاريخية، كما الأشكال الممكنة نظرياً: النظرية هي فرضية عن عملية العرض الخاصة المدروسة. مسلحاً بهذه الفرضية، سيكون على الباحث في ما بعد تحديد النموذج، وحصر النظرية أو توسيعها.

2- نظرية وعلوم العرض

ما زلنا بعيدين جداً من نظرية موحدّة للمسرح، نسبةً لاتساع وتنوّع مظاهر التنظير: تلقي العرض، وتحليل الخطابات، ووصف المشهد... إلخ. هذا التنوّع في الآفاق، يجعل خيار وجهة النظر الموحدّة صعباً جداً، وكذلك النظرية العلمية القادرة على ضمّ الدراماتورجيا، والجمالية والسيميولوجيا. حتى الآن في الواقع، وقبل البحث البُنيوي عن نظام واسع بما فيه الكفاية لاكتشاف تظاهرات مسرحية، كان التنظير مؤمّناً بفضل علوم مختلفة: الدراماتورجيا (بالنسبة إلى تركيب المسرحية، والعلاقات ما بين مكان وزمان القصة، والإخراج). الجمالية (بالنسبة إلى إنتاج ما هو جميل والفنون المشهدية). السيميولوجيا (بالنسبة إلى وصف الأنظمة المشهدية وبناء المعنى).

هذه العلوم الثلاثة، التي يريد نهجها أن يكون علمياً قدر المستطاع، هي أدوات

للنظرية المسرحية. ليس عليها إذن أن تتنافس، بل أن تسمح بتبادل منهجي بين العمل الخاص والنموذج النظري، الذي تشكّل فيه تنوعاً ممكناً. بهذا المعنى، من العقم أن نتساءل أي علم يشمل الباقية؟ أحياناً هي الجمالية، كنظرية إنتاج/ تلقٍّ للعمل الفني. أحياناً أخرى، هي الدراماتورجيا كصورة عن كل التفاعلات الممكنة بين زمن/ فضاء القصة، والعرض. وأحياناً ثالثة، هي السيميولوجيا التي تقدّم تحليلاً لكل الأنظمة ذات المعنى، وتنظيمها في الحدث المسرحي. وفي النهاية، أحياناً هو علم المسرح الإثني، الذي يتخطّى النظرة والتنظير الأوروبيين، ويهتم بكل الممارسات العرضية في العالم، في مختلف المناطق الجغرافية والثقافية، حتى لو خاطر بفقدان كل دقة معرفية، وهذا أمر لا يمكن إهماله.

📖 Mukařovský (1941) *in* Van Kersteren, 1975; Bentley, 1957; Else, 1957; Nicoll, 1962; Clark, 1965; Goodman, 1968; Steinbeck, 1970; Adorno, 1974; Chambers, 1971; Klünder, 1971; Lioure, 1973; Dukore, 1974; Fiebach, 1975; Van Kesteren et Schmid, 1975; Autrand, 1977; Klier, 1981; Paul, 1981; Styan, 1981; Pavis, 1983 a; Carlson, 1984; Slawinska, 1985; Schneilin et Brauneck, 1986; Heistein, 1986; Fitzpatrick, 1986; Hubert, 1988; Roubine, 1990; Ryngaert, 1993.

مقطع (طويل) في مسرحية

TIRADE

بالإنجليزية: *Tirade*؛ بالألمانية: *Tirade*؛ بالإسبانية: *Parlamento*.

ردّ إحدى الشخصيات خلال الحوار، التي تسهب في عرض أفكارها. غالباً ما يكون المقطع طويلاً ولاذعاً. إنه منظّم خطاباً بسلسلة من العروضات، والأسئلة، والحجج، والتأكيدات، والمقاطع الشجاعة، والكلمات الجميلة («مقطع الأنف» في **سيرانو دو بيرجوراك**). المقاطع متوافرة بكثرة في الدراماتورجيا الكلاسيكية، حيث يكون النص مقسماً إلى خطابات طويلة ومستقلة، مشكّلة تقريباً سلسلة من المونولوجات. كل مقطع يكاد يكون قصيدة بذاتها، لها تنظيمها الداخلي الخاص، وتشكل إجابة عن المقاطع السابقة.

☞ حكاية، مقطع سوي (مناجاة) مناجاة النفس.

عنوان المسرحية

TITRE DE LA PIÈCE

بالإنجليزية: *Title of Play*؛ بالألمانية: *Titel des stückes*؛ بالإسبانية: *título de la obra*.

ليس هناك قاعدة ولا وصفة لإيجاد عنوان جيد للمسرحية، ولا حتى دراسات عامة عن اختيار العناوين. العنوان هو نصّ خارج عن النص الدرامي بحدّ ذاته. إنه، ولهذا السبب، عنصر توجيهي (فوق أو إلى جانب النص)، لكن معرفته الإجبارية – ما زلنا نذهب إلى المسرح بسبب عنوان مسرحية، حتى لو، كما اليوم، نهتم بعمل الإخراج خصوصاً – تؤثر في قراءة المسرحية. من خلال الإعلان عن لونها، يحدد العنوان توقعات قد تخيّب الآمال ربما، أو تبعث الرضى: سيحكم المشاهد في الواقع، إن كانت القصة تتناسب مع العنوان المختار. بعض الدراماتورجيات، كالدراما الرومنطيقية أو الكوميديا البطولية، تعطي عنواناً لكل فصل أو لوحة، بحيث إن القصة تُختصر تماماً في سلسلة العناوين (كما في **سيرانو دو بيرجوراك**).

1- الاقتضاب

العنوان المقتضب عن طيب خاطر: يجب

أن يُحفظ بسهولة، وأن لا يقول كل شيء (كما روايات القرن الثامن عشر التي كان عنوانها لا ينتهي فيشكّل بحدّ ذاته رواية قصيرة). إن كان طويلاً جداً ومعقّداً، فسيبسّط عند الاستعمال، كما بالنسبة إلى **مأساة هاملت أمير الدنمارك** الذي أصبح **هاملت**، أو بالنسبة إلى عنوان مسرحية بيتر فايس الساخر: **اضطهاد جان بول مارا واغتياله اللذان قامت بهما فرقة تكية شارانتون المسرحية بإدارة السيد ساد** (1965).

2- الاسم العلَم

في غالب الأحيان، يحمل العنوان الاسم العلَم للبطل الأساسي (**طرطوف، أندروماك**)، لكن هذا يشكل خطراً، لأن عصرنا لم يعد يجد أن البطل هو المثير للاهتمام فعلاً: بريتانيكوس هو اسم الضحية الأساسية، لكن الذي يفتننا الآن، هو نيرون (Néron). بالنسبة إلى الملوك، لدى شيكسبير خاصة، اللقب والجزء المقصود يسبقان الاسم: "الجزء الأول من الملك هنري الرابع".

3- وصف فوري

غالباً ما يميل العنوان إلى وصف البطل، إمّا بتعميم طبعه (مثلاً: **كاره الناس، البخيل، الكاذب**) وإمّا باللعب على التوازن اللفظي (**طرطوف، البينغ بونغ** (أداموف)، **مان إشت مان** (بريخت)). أحياناً، يحدّد العنوان الجانبي، العنوان من خلال رسم العقدة: في الدراماتورجيا الإليزابيثية (**الجميع يحبون**) (**أنطونيو وكليوباترا**) لِـ شيكسبير).

4- تعليق يحكي عن القصة

يميل العنوان، وبكل سرور، إلى تعليق يحكي عن القصة: **لعبة الحب والمصادفة** يدعو إلى توضيح العلاقات ما بين دافعيّ الحبكة هذين. **الخوف الكبير وبؤس الرايخ الثالث** يعكسان المشاعر التي تظهر عند المشاهد الذي يحضر كل اسكتشات المسرحية.

5- الميل إلى الإثارة والإعلان

من يخاف من فيرجينيا وولف؟ (آلبي)، **قبعة قش من إيطاليا** (لابيش)، **للأسف إنها ساقطة** (فورد)، هي عناوين تثير الفضول وتلفت الانتباه. لقد جعلت السينمائيين المعاصرين يحلمون بها.

6- مثَل

الكوميديا والأمثال لموسّيه

يقدّم الموضوع الذي تحكي عنه المسرحية، وكأنه نتيجة طلبية أو رهان انطلاقاً من فكرة يجب رسمها دراماتيكياً. غالباً ما يتعلق الأمر بكلمة جيدة، وغامضة إلى حدّ ما (**أهمية أن تكون رصيناً**).

7- اختيار العنوان

المسرح الطليعي اليوم متحفّظ أكثر بكثير في اختياره للعنوان، فهو يعتبره عرفاً بسيطاً أو مصطلحاً لنص هو وحده المهم. كما أن الانطباع السائد هو أن كل العناوين تتشابه قليلاً. مع ذلك، العنوان مهم لحياة العمل، في البولفار خصوصاً، حيث يجب إثارة الجمهور ووعده بأنه سيمرح بقدر ما دفع مالاً لحضور المسرحية (**ستنعشى في السرير، المديرون المذهولون، الديك الرومي، عد للنوم في الإليزيه**). مؤلفو الميلودراما يعرفون هذا جيداً، وهم يقولون بأنه "للحصول على ميلودراما جيدة، يجب أولاً اختيار العنوان. ثم تكييف موضوع معين معه" (بحث الميلودراما، 1817، لـ "أ. أ. أ").

☞ مجاز.

الترجمة المسرحية

TRADUCTION THÉÂTRALE

بالإنجليزية: *Translation*؛ بالألمانية: *Übersetzung*؛ بالإسبانية: *traducción*.

1- خصوصية الترجمة لخشبة المسرح

لإنصاف نظرية الترجمة المسرحية، وخصوصاً الترجمة للخشبة المخصصة لإخراجها، يجب الأخذ بعين الاعتبار وضعية الملفوظ الدرامي الخاصة بالمسرح: نص ينطق به الممثل، في زمان ومكان محددين، ولجمهور يتلقى في الحال نصاً وإخراجاً. لفهم عملية الترجمة المسرحية، يجب استنطاق منظّر الترجمة والمخرج أو الممثل، والتأكد من تعاونهما، ودمج عملية الترجمة بهذا النقل الأوسع كثيراً، والذي هو إخراج نص دراماتيكي.

كي نحاول تحديد بعض المشكلات لترجمة متخصصة بالمسرح وبالإخراج سيكون من الضروري أن نأخذ بعين الاعتبار دليلين: الأول، في المسرح، ثم الترجمة عبر أجساد الممثّلين في المسرح، تتخطّى ظاهرة الترجمة للخشبة في الحقيقة، وبكثير، ظاهرة الترجمة الحرفية للنص الدرامي، المحدودة نوعاً ما. لمحاولة تحديد بعض مشاكل الترجمة الخاصة بالخشبة والإخراج، سيكون من الضروري أن نأخذ بعين الاعتبار دليلين اثنين: أولاً، في المسرح، تمرّ الترجمة من خلال جسد الممثلين وآذان المشاهدين. ثانياً، العملية لا تقتصر، وبكل بساطة، على ترجمة نص لغوي إلى آخر، بل على مواجهة واتصال مواقف منطوقة، وثقافات متنوعة، منفصلة في الزمان والمكان. يجب أخيراً التمييز بشكل واضح ما بين الترجمة والاقتباس، وخصوصاً البريختي (بيربايتونغ: حرفياً: إعادة العمل): بتعريفه، لا يمكن السيطرة على الاقتباس: «الاقتباس، هو كتابة مسرحية أخرى، وأخذ مكان الكاتب. الترجمة، هي نقل مسرحية بالترتيب ذاته، من دون زيادة ولا نقصان، ومن دون بتر، وتطوير، وقلب المشاهد، وإعادة صياغة الشخصيات، أو تغيير ردود الممثلين خلال الحوار» (Déprats, *in* Corvin, 1995: 900).

2- تداخل مواقف المعلن

يقف المترجم ونص ترجمته عند تقاطع طرق بين مجموعتين ينتميان إليهما بدرجات مختلفة. النص المُترجم هو جزء، في الوقت ذاته، من النص والثقافة - المصدر، ومن النص والثقافة - الهدف، بما أن النقل يتعلق، وفي الوقت ذاته، بالنص - المصدر ببعد دلائل ألفاظه، وبعده الإيقاعي، والسمعي، والتلميحي... إلخ، والنص - الهدف، بالأبعاد ذاتها المتكيّفة، وبالضرورة، مع اللغة والثقافة - الهدف. بالإضافة إلى هذه الظاهرة «الطبيعية» لكل ترجمة لغوية، هناك في المسرح علاقة المواقف المنطوقة: غالباً ما تكون هذه الأخيرة ظاهرية، بما أن المترجم يعمل، وفي غالبية الوقت، انطلاقاً من نص مكتوب. يحدث أحياناً (ولكن بشكل نادر) أن يكون عليه ترجمة نص من خلال إخراج محدد، أي «مُحاطاً» بموقف منطوق مُنفّذ.

ولكن، حتى في هذه الحالة، وعلى خلاف الدبلجة في السينما، إنه يعرف تماماً أن ترجمته لن تتمكّن من المحافظة على موقفها المنطوق الأساسي، لكن مصيرها متعلّق بموقف منطوق مستقبلي، لا يعرفه بعد، أو ليس جيداً. في حال إخراج محدد للنص المترجم، سنلمس تماماً موقف المنطوق في اللغة والثقافة - الهدف. ولكن، بالنسبة إلى المترجم، الموقف أصعب بكثير، لأنه حين يترجم، عليه تكييف موقف منطوق ظاهري، لكنه ماضٍ، لا يعرفه أو لم يعد يعرفه، مع موقف منطوق حالي، لكنه لا يعرفه أو ليس بعد. قبل أن نستعرض حتى مسألة النص الدراماتيكي وترجمته، نلاحظ إذن أن موقف المنطوق الحقيقي (للنص المترجم والذي وُضع في حالة تلقٍّ) هو صفقة بين موقفيّ المنطوق - المصدر والهدف، وهي تميل نوعاً ما إلى المصدر قليلاً، وإلى الهدف كثيراً.

الترجمة المسرحية هي عمل تفسيري

كغيره: لمعرفة ما يريد أن يقوله النص -المصدر، يجب أن أطرح عليه وابلاً من الأسئلة العملية انطلاقاً من لغة -هدف، ويجب أن أسأله: حيث أنا، في موقف التلقّي النهائي هذا، وبعد النقل إلى تعابير هذه اللغة الأخرى التي هي اللغة - الهدف، ماذا تريد أن تقول لي ولنا؟ عمل تفسيري يتطلّب، لتفسير النص - المصدر، استخلاص بعض الخطوط العريضة، المترجمة إلى لغة أخرى، وسحب هذا النص الغريب نحونا، أي نحو اللغة الثقافة - الهدف، لصنع كل الفرق مع أصله ومصدره. الترجمة ليست بحثاً عن توازن دلالات الألفاظ بين نصيّن، إنما استيلاء نص - هدف على نص - مصدر. ولوصف عملية الاستيلاء هذه، يجب اتباع مراحل تقدّمها منذ النص والثقافة - المصدر حتى التلقّي الملموس للجمهور (Pavis, 1990).

3- سلسلة التجسيدات

لفهم تحولات النص الدرامي، الذي، وعلى التوالي، كُتب، تُرجم، حُلّل درامياً، قيل على الخشبة، وتلقّاه الجمهور، يجب استعادة مسيرته وتحوّلاته خلال تجسيداته المتتابعة.

نص البداية (ت⁰) هو نتيجة خيارات وصياغة مؤلّفه. هذا النص بحدّ ذاته لا يكون مقروءاً سوى في سياق وضعه المنطوق، وخصوصاً بعده الداخلي والنصي - الفكري، أي علاقته بالثقافة المحيطة.

أ- نص الترجمة المكتوبة (ت¹) يعتمد على وضع المنطوق الظاهري والماضي لدى ت⁰، كما لدى الجمهور المستقبلي، الذي سيتلقى النص في ت³ وت⁴. نص الترجمة ت¹ هذا يشكل تجسيداً أولاً. المترجم هو في موضع قارئ ومؤلف مسرحي (بالمعنى التقني للكلمة): إنه يختار من الأمور الظاهرية والمسارات الممكنة للنص المُترجم. المترجم هو مؤلّف مسرحي يجب أن يقوم أولاً بترجمة «ماكروحرفية»، أي تحليل درامي للقصة التي يرويها النص. عليه إعادة بناء القصة، بحسب المنطق العواملي الذي يناسبه. إنه يعيد بناء الدراماتورجية، ونظام الشخصيات، والفضاء والزمان حيث تتطوّر العوامل، ووجهة نظر المؤلف الأيديولوجية أو الحقبة التي تظهر في النص، والسمات الفردية المعيّنة لكل شخصية والسمات المقسّمة جداً للمؤلف الذي يميل إلى مجانسة كل الخطب، ونظام الصدى، والتكرارات، والإعادات والمطابقات التي تؤمن تماسك النص - المصدر. لكن الترجمة «الماكروحرفية»، إن لم تكن ممكنة إلا عند قراءة النص - والبناءات الصغيرة الحرفية واللغوية - تتطلّب بالمقابل ترجمة هذه البناءات الصغيرة ذاتها. بهذا المعنى، الترجمة المسرحية (كما كل ترجمة أدبية أو ترجمة روائية) ليست مجرد عملية لغوية بسيطة، إنها تتطلّب الكثير من الأسلبة، الثقافة، الخيال، لعدم المرور بتلك البناءات الصغيرة تلك.

ب- النص الدراماتورجي (ت²) يظل إذن مقروءاً في الترجمة ت⁰. يحدث أحياناً حتى يتدخّل مؤلف مسرحي بين المترجم والمخرج (في ت² إذن) ليجهّز المكان لعملية الإخراج المستقبلية، من خلال أسلبة الخيارات الدراماتورجية، في قراءة الترجمة ت¹ -المتسلّلة إلى التحليل الدراماتورجي كما رأينا - والرجوع مبدئياً إلى الأصل (ت⁰) على السواء.

ج- المرحلة الآتية، في ت³، هي امتحان النص، المترجم في ت¹ وت²، من خلاله اتصاله بالخشبة: إنه تجسيد المنطوق المشهدي. هذه المرّة، تحقق وضع المنطوق أخيراً. إنه «غائر» في الجمهور، والثقافة - الهدف، الذي سيتحقق حالاً إن كان النص يمرّ أم لا. الإخراج، كمواجهة وضعيّ المنطوق، الظاهري في ت⁰ والحالي في ت³، يقدم نصّاً عرضياً، مقترحاً تمحيص كل العلاقات الممكنة بين الإشارات النصية والإشارات المسرحية.

د- لكن السلسلة لم تنتهِ بعد، لأن المشاهد يجب أن يتلقّى هذا التجسيد المسرحي $ت^3$، وامتلاكه بدوره: **يمكننا تسمية هذه المرحلة الأخيرة تجسيداً مُتقبّلاً أو منطوقاً مُتقبّلاً.** إنها اللحظة التي وصل فيها النص - المصدر إلى غاياته: التأثير في المشاهد خلال إخراج ملموس. **لا يمتلك هذا العرض النص إلا** بعد مجموعات من التجسيدات، والترجمات «الصلة الوصل» التي بحدّ ذاتها، وفي كل مرحلة، تحدّ من أو توسّع النص -المصدر، **جاعلةً منه نصّاً للإيجاد دائماً، وللتأليف دائماً. ليس من المبالغة القول إن الترجمة هي في الوقت ذاته،** تحليل دراماتورجي ($ت^1$ - $ت^2$)، إخراج ($ت^3$)، وتوجّه إلى الجمهور ($ت^4$)، **وهذه العناصر تتجاهل بعضها البعض.**

4- شروط تلقي الترجمة المسرحية

أ- قدرة الجمهور المستقبلي التأويلية

لقد رأينا أن الترجمة تؤدّي، في نهاية الأمر، إلى تجسيد مُتلقّى يقرّر في النهاية، استعمال ومعنى النص - المصدر ($ت^0$). وهذا يُعبّر عن أهمية شروط وصول الترجمة المذكورة، وهي في الواقع شروط محدّدة جداً، بالنسبة إلى جمهور المسرح، الذي يجب أن يسمع النص، وخصوصاً أن يفهم ما الذي دفع بالمترجم إلى القيام بهذا الخيار، وأن يتصوّر أن لدى الجمهور هذا «الأفق من الانتظار». (جوس). بتطوّره وتطوّر الآخر، سيكوّن المترجم فكرة عن طابع ترجمته التي يملكها نوعاً ما. لكن هذه الفكرة تعتمد على عوامل أخرى كثيرة، وخصوصاً على قدرة أخرى.

ب- قدرة الجمهور المستقبلي الإيقاعية، والنفسية، والسمعية

المساواة، أو التحويل الإيقاعي والتنغيمي، على الأقل، للنص - المصدر ($ت^0$) ونص التجسيد المسرحي ($ت^3$)، غالباً ما يكون ضرورياً للترجمة «الجيدة» يجب بالفعل أخذ الرسالة المترجمة بعين الاعتبار، وخصوصاً مدتها وإيقاعها اللذين يشكلان جزءاً من رسالتها. لكن معيار ما يُلعب أو ما يُحكى، هو في الوقت ذاته صالح للتحكم في طريقة تلقّي النص المنطوق، ولديه إشكالية ما إن ينحط إلى **مبدأ اللعب الجيد أو الجدير بالتصديق.**

من المؤكد أن على الممثل أن يتمكّن جسدياً من قول وتمثيل دوره. وهذا يقتضي تجنبّ الأصوات العذبة، والتمثيل المجاني للمعنى، ومضاعفة التفاصيل على حساب **مصادرة سريعة للمجموع. هذه الحاجة الملحّة** لنص «يُمكن تمثيله» أو «يمكن قوله» قد تقود إلى مبدأ التكلّم جيداً، **وإلى تبسيط سهل لبلاغة الجملة أو الأداء الصحيح التنفسي واللفظي** للممثل. (المرجع: ترجمات شيكسبير). خطر التسطيح تحت ستار «الكلام المناسب للفم» يتربّص بعمل الإخراج.

أما بالنسبة إلى مبدأ التلازم للنص المسموع أو المُتلقى، فهو أيضاً يعتمد على الجمهور، وعلى قدرته على الإحساس بالتأثير العاطفي لنص ولقصة في المشاهدين. هنا أيضاً، نلاحظ أن الإخراج المعاصر لم يعد يعترف بالمعايير الصوتية الصحيحة، وبوضوح الخطاب أو بالإيقاع اللطيف. معايير أخرى حلّت مكان معايير النص الجميل اللفظ للفم واللطيف للأذن العادية جداً.

5- الترجمة وإخراجها

أ- انتقال وضع المنطوق

الترجمة في $ت^3$، وهي ترجمة سبق أن وُضعت في إخراج ملموس، ومتصلة بوضع المنطوق المسرحي، بفضل نظام عنصر لفظي. ما إن يصبح النص المُترجم موصولاً، حتى يتمكّن من تخفيف نفسه من التعابير غير المفهومة إلا في سياق نطقها. النص الدرامي

يعرف هذا جيداً، وهو يتلاعب كثيراً بالعناصر اللفظية، وأسماء العلم الشخصية، والصمت، أو يضع في التعليمات المسرحية وصف الأشخاص والأشياء، منتظراً بصبر الإخراج لينقل النص.

هذه الميزة للنص الدراماتيكي، ومن باب أولى ترجمته للخشبة، تسمح للمثل بإكمال النص الذي يجب أن يقوله بكل أنواع الوسائل السمعية، والحركية، والإيمائية، والوضعية. عندها، يأتي التدخّل الإيقاعي للمثل في النص الدرامي، ونبرته الفعّالة أكثر من خطاب طويل، **وقدرته على تقصير أو تطويل مقاطعه كما يشاء**، وبناء أو إتلاف النص: كلها طرق حركية تؤمن التداول بين الكلمة والجسد.

ب- الترجمة كإخراج

مدرستان فكريتان تتعارضان، بين المترجمين والمخرجين، بشأن وضع الترجمة الشرعي في وجه الإخراج. إنه النقاش ذاته، كما في العلاقة ما بين النص الدرامي وإخراجه.

بالنسبة إلى المترجمين الغيارى على استقلاليتهم، والذين غالباً ما يعتبرون أن عملهم قابل للنشر كما هو، وأنه ليس متعلّقاً بإخراج معيّن، فإن الترجمة لا تحدّد بالضرورة الإخراج كلياً. بل هي تترك الحرية المطلقة للمخرجين المستقبليين. هذا هو موقف ديبرا (Déprats) (Corvin, 1995).

الأطروحة المضادة تقول إن الإخراج يمتصّ تماماً الترجمة، إذ إن النص المترجم يحتوي من قبل على إخراجه ويطالب به. هذا يعود إلى اعتبار أن النص، الأصلي أو المترجم، يحتوي على إخراج مسبق، وهو موقف قابل للنقد عندما يذهب إلى حدّ القول إنه يجب أخذه بعين الاعتبار لتنفيذ الإخراج ولتحضير الترجمة. ديبرا يوضح هذا التناقض القاطع جداً: «إن كانت هناك حالات، مشروع الترجمة فيها لا ينفصل عن المشروع العرضي، فإن الترجمة الكبيرة، القابلة للإعادة بإخراجات مختلفة، موجودة خارج أي مرجع لعرض محدد» (901).

6- نظرية الفعل – الجسد

الفعل – الجسد هو الجمع ما بين الحركة والكلمة. إنه تعديل، خاص بلغة وثقافة، للإيقاع (الحركي والصوتي) وللنص. الأمر يتعلّق بفهم الطريقة التي يستعملها النص – المصدر، ثم **تنفيذ اللعب – المصدر، لربط نوع من المنطوق الحركي والإيقاعي بنصّ. بعدها، يُبحث عن فعل – جسد موازٍ ومناسب للغة – الهدف.** من الضروري للقيام بترجمة النص الدرامي، **خلق صورة بصرية وحركية لفعل – جسد اللغة والثقافة – المصدر هذا، لمحاولة امتلاكه انطلاقاً من فعل – جسد اللغة والثقافة – الهدف.** غالباً ما كان هناك تشديد على ضرورة جعل أداء الممثل والإخراج تسجيلاً للحركة والجسد في اللغة – المصدر، وعلى إعادة البنية المادية. يتعلق الأمر دائماً بجعل الفعل – الجسد القادم من الثقافة واللغة – المصدر يتلاقيان مع الفعل – الجسد القادم من الثقافة واللغة التي تتمّ الترجمة عنها.

Théâtre public, no. 44, 1982; 📖 Pavis, 1987 b, 1990; *Sixièmes Assises*, 1990.

التراجيديا
TRAGÉDIE

🔄 من اليونانية: *tragoedia*, chanson du bouc-sacrifié aux dieux par les Grecs؛ بالإنجليزية: *Tragedy*؛ بالألمانية: *Tragödie*؛ بالإسبانية: *tragedia*.

مسرحية تقدّم فعلاً بشريّاً كارثياً، غالباً ما ينتهي بالموت. أرسطو أعطى تحديداً لها، أثّر بعمق في المؤلفين المسرحيين حتى أيامنا هذه: «التراجيديا هي تقليد فعل نبيل وكامل، له

امتداد معيّن، بلغة مضمّخة بنوع خاص بحسب الأقسام المختلفة. تقليد تقوم به شخصيات في حركة، لا بواسطة سرد، فتثير الشفقة والخوف، وتحقق التطهّر الخاص بمثل هذه المشاعر» (1449 *b*).

كثير من العناصر الأساسية تميّز العمل التراجيدي: الكاثرسيس، أو تطهير العواطف بإنتاج الخوف والشفقة. الخطأ، أو فعل البطل الذي يحرك القضية التي ستؤدّي إلى خسارته. التطرّف، فخر البطل وعناده الذي يتابع على الرغم من التحذيرات ويرفض التهرب. المبالغة، عذاب البطل الذي توصله التراجيديا إلى الجمهور. القسم التراجيدي بامتياز يكون تعريفه الدقيق: الميثوس هو محاكاة العمل من خلال المبالغة وحتى التعريف نفسه في الأشياء، ممّا يعني وبوضوح: القصة التراجيدية تقلّد الأفعال الإنسانية الموضوعة تحت خانة عذابات الشخصيات والشفقة، حتى لحظة اعتراف الشخصيات في ما بينها أو إدراك مصدر الشرّ.

من دون أن نسرد هنا تاريخ التراجيديا، نذكر ثلاث حقبات فقط ازدهرت فيها بشكل خاص: اليونان الكلاسيكي في القرن الخامس، إنجلترا الإليزابيثية وفرنسا في القرن السابع عشر (1640-1660).

انظر إلى المقالات، تراجيدية وشعرية.

التراجيديا المحلية (البرجوازية)
TRAGÉDIE DOMESTIQUE (BOURGEOISE)

بالإنجليزية: *Domestic Tragedy*؛ بالألمانية: *bürgerliche tragödie*؛ بالإسبانية: *tragedia doméstica*.

اسم نوع استعمل في القرن الثامن عشر، وخصوصاً من ديدرو، للدلالة إلى الدراما البرجوازية.

التراجيديا البطولية
TRAGÉDIE HÉROÏQUE

بالإنجليزية: *Heroic Tragedy* , *Heroic Play*؛ بالألمانية: *heroische Tragödie*؛ بالإسبانية: *tragedia heroica*.

نوع من التراجيديا ظهر في إنجلترا، بعد ترميم الملكية، وخصوصاً مع جون درايدن (فتح غرناطة، 1670). إنه تقليد للتراجيديا الكلاسيكية الفرنسية، بأسلوب رفيع ومثير للعواطف، ومواضيع رومنسية ومثالية. لن تقوم لها قائمة بعد التحريف الساخر لها في التمرين (*The Rehearsal*) (1671) لباكينغهام.

التراجيديا السياسية
TRAGÉDIE POLITIQUE

بالإنجليزية: *Political Tragedie*؛ بالألمانية: *Politische Tragödie*؛ بالإسبانية: *tragedia política*.

تراجيديا تستعمل عناصر تاريخية حقيقية أو تدّعي بأنها كذلك. التراجيدية تأتي من القرارات التي تفرضها مجموعة من الخصوم، بشكل أو بآخر، على البطل. مثلا: هوراس، سينا لِـ كورناي، بريتانيكوس لِـ راسين، موت دانتون لِـ بوشنر.

التراجي - كوميديا
TRAGI-COMÉDIE

بالإنجليزية: *Tragicomedy*؛ بالألمانية: *Tragikomödie*؛ بالإسبانية: *tragi-comedia*.

مسرحية تحتوي في الوقت ذاته على التراجيديا والكوميديا. التعبير (تراجي - كوميديا) استعُمل للمرّة الأولى من قبَل بلوت في مقدمة آنفيتريون (*Amphytrion*). في تاريخ المسرح، تحديد التراجي - كوميديا

يتألف من معايير التراجي - كوميديا الثلاثة (الشخصيات، والفعل الدرامي، والأسلوب).

بدأت التراجي - كوميديا بالتطوّر الفعلي، انطلاقاً من عصر النهضة: في إيطاليا، **باستور فيدو** (*Pastor fido*) لِـ غاريني (1590)، وفي إنجلترا، فليتشر (Fletcher)، وفي فرنسا، حيث ازدهرت ما بين عامي 1580 و1670، كنذير، وبعدها كمنافس للتراجيديا الكلاسيكية. إنها تعني، في العصر الكلاسيكي، كل تراجيديا لها نهاية سعيدة (كورناي يُسمّي **السيد** هكذا). يمكننا أن نرى التراجي - كوميديا وكأنها رواية مغامرات وفروسية، يحدث فيها الكثير من الأمور، لقاءات، ومعرفة الشخصيات بعضها لبعض، وسوء تفاهم، ومغامرات غزلية. في الوقت الذي تحترم التراجيديا الكلاسيكية القواعد، نرى أن التراجي - كوميديا، لدى روترو أو ميريه (Mairet)، على سبيل المثال، تهتم بالاستعراضي، وبالإدهاش، وبالبطولي، وبالمثير للعواطف، وبالباروكي...

الـ **ستورم أوند درانغ** (غوته، لينز)، ثم الدراما البرجوازية والدراما الرومنطيقية، اهتمت بهذا النوع المختلط، الذي يستطيع جمع السامي والمتنافر، والإضاءة على الجنس البشري من خلال تناقضات قوية. الحقبة الواقعية أو ما قبل العبثية ترى فيها تعبيراً عن حالة الإنسان اليائسة (هيبيل، بوشنر)، فيما حقبتنا ترى نفسها فيها تماماً (يونيسكو، دورنمات).

T

التراجي - كوميدي
TRAGI-COMIQUE

بالإنجليزية: *Tragicomical*؛ بالألمانية: *tragikomisch*؛ بالإسبانية: *tragicómico*.

1- النوع التراجي - كوميدي هو نوع مختلط، يُجيب عن ثلاثة معايير أساسية: الشخصيات تنتمي إلى الطبقات الشعبية والبرجوازية، ماحية بذلك الحدود بين الكوميديا والتراجيديا. الفعل الدرامي الجدّي، والدراماتيكي حتى، لا يوصل إلى كارثة، والبطل لا يموت فيها. الأسلوب يعرف «صعوداً وهبوطاً»: لغة التراجيديا الرفيعة المستوى والفخمة، ومستوى لغة الكوميديا اليومية أو البذيئة.

2- بحسب هيغل، إن الكوميديا والتراجيديا تقتربان من بعضهما في التراجي - كوميديا، وتتعادلان بشكل متبادل: غير الموضوعي الذي يكون عادة كوميديا، يُعالج بالطريقة الجدّية. التراجيدي يصبح أخفّ في المصالحة (البرجوازية في الدراما، والدنيوية، بحسب قول غولدمان، في التراجيديا الكلاسيكية ذات النهاية السعيدة). من جهة أخرى، يبدو كل نوع وكأنه يفرز ترياقه سرّاً: التراجيديا تقدّم دائماً لحظة سخرية تراجيدية أو فاصل كوميدي. الكوميديا تفتح بكثرة آفاقاً مغلقة (المرجع: كاره الناس، البخيل). بعض النقّاد يذهبون إلى حدّ إدخال النوعين بنائياً في بعضهما. بحسب ن. فراي (1957)، الكوميديا تحتوي ضمناً التراجيديا التي ليست سوى كوميديا غير منتهية.

3- كبناء غامض ومزدوج رسمياً، إن التراجي - كوميديا تكشف عن عجز الإنسان عن مواجهة عدو يليق به: «إنها تظهر في كل مكان يبرز فيه قدر تراجيدي، بشكل غير تراجيدي، حيث لدينا، من جهة، التخلّص من الإنسان المصارع، ولكن من الجهة الأخرى، لا نجد القوّة الأخلاقية، إنما نجد مستنقعاً من الظروف يبتلع آلاف الناس، من دون أن يستحق واحداً منهم» (Hebbel, Préface à *Ein Trauerspiel in Sizilien*, 1851; cf. aussi Lenz, *Anmerkungen über das Theater*, 1774).

هكذا يصبح لدينا تفسير للميل المعاصر في الدراماتورجيا إلى السخرية، العبث والتنافر في التراجي - كوميديا. يرى دورنمات

في عصرنا عناصر تراجيدية لا يمكن تجسيدها في التراجيديا. وكذلك بالنسبة إلى يونيسكو، فالكوميدي والتراجيدي متقاطعان وجوهريان: «الحي المكسو بالقليل من الميكانيكية، هذا كوميدي. لكن إن كان هناك أكثر فأكثر من الميكانيكية، وأقل فأقل من الحي، يصبح ذلك خانقاً، تراجيدياً، لأن لدينا الانطباع بأن العالم يهرب من تفكيرنا...».

Frye, 1957; Guthke, 1961, 1968; 🕮 **Styan, 1962; Kott, 1965; Dürrenmatt, 1966, 1970; Girard, 1968; Guichemerre, 1981.**

مأساوي
TRAGIQUE

⊠ بالإنجليزية: *Tragic*؛ بالألمانية: *tra-gisch*؛ بالإسبانية: *trágico*.

يجب التفريق بعناية بين التراجيديا، وهي نوع أدبي يملك قواعده الخاصة، والتراجيدي، وهو مبدأ أنثروبولوجي وفلسفي، موجود في الكثير من الأشكال الفنيّة الأخرى، وحتى في الوجود البشري. مع ذلك، وبكل وضوح، يُدرس المأساوي أو التراجيدي بشكل أفضل انطلاقاً من التراجيديات (من اليونانية إلى تراجيديات جيرودو وسارتر المعاصرة)، لأنه، وكما يشير إلى ذلك بول ريكور، «جوهر التراجيدي (إن كان هناك من واحد) لا يمكن اكتشافه إلا من خلال قصيدة، وعرض، وخلق شخصيات، أي بالمختصر المفيد، إن المأساوي نراه أولاً في أعمال تراجيدية، يقوم بها أبطال موجودون بكل معنى الكلمة في الخيال. وهنا، إن التراجيديا تثقف الفلسفة» (1953: 449). عند دراسة فلسفات التراجيدي المختلفة، سنجد دائماً هذا الانقسام:

- رؤيا أدبية وفنيّة للتراجيدي منقولة بشكل أساسي إلى التراجيديا (أرسطو).
- رؤيا أنثروبولوجية، وميتافيزيقية، ووجودية للتراجيدي، تجعل الفن التراجيدي ينبع من موقف الوجود البشري التراجيدي، وهي رؤيا فرضت نفسها ابتداء من القرن العشرين (هيغل، شوبنهاور، نيتشه، شيلر، لوكاش، أونامونو).

لن يكون بوسعنا أن نقدّم تعريفاً شاملاً وتاماً للتراجيدي، لأن ظواهر وأنواع الأعمال المقصودة مختلفة جداً، ومحددة تاريخياً جداً، لجعلها جسداً مؤلفاً من خصائص تراجيدية فقط. **كأقصى حدّ، من المفيد أن نرسم النظام الكلاسيكي للتراجيديا وامتداداته العصرية.**

1- المفهوم الكلاسيكي للتراجيدي

أ- الصراع واللحظة

ينجز البطل فعلاً تراجيدياً عندما يُضحّي، بكامل إرادته، بجزء شرعي من نفسه، لمصالح علوية، وهذه التضحية يمكن أن تصل إلى حدّ الموت. هيغل يقدّم تعريفاً لهذا، مبيّناً تمزّق البطل بين مطالب متناقضة: «يتألف المأساوي من الآتي: أن يكون الطرفان المعارضان، في صراع ما، على حق، لكنهما لا يستطيعان تحقيق المحتوى الحقيقي لغايتهما إلا برفض وجرح القوّة الأخرى التي لديها هي أيضاً الحقوق ذاتها، وهكذا يصبحان مذنبين في أخلاقياتهما ومن هذه الأخلاقيات ذاتها» (1832: 377). المأساوي ينتج من صراع محتّم ولا حلّ له، لا عن سلسلة من الكوارث أو الظواهر الطبيعية الرهيبة، ولكن بسبب قدر ينقضّ على الوجود الإنساني. الشرّ التراجيدي مرض عضال. وكما يقول لوكاش "عندما يُرفع الستار، المستقبل موجود منذ الأزل".

ب- أبطال المسرحية

مهما كانت الطبيعة الدقيقة للقوى المتواجدة، فإن الصراع التراجيدي الكلاسيكي

يضع الإنسان دائماً في مواجهة مبدأ أخلاقي أو ديني علوي. بالنسبة إلى ظهور التراجيديا الإغريقية، «ليكون هناك فعل تراجيدي، يجب أن نلمس فكرة طبيعة بشرية لها طباعها الخاصة، ونتيجة لذلك، أن تكون المخططات البشرية والإلهية مستقلّة تماماً لتتعارض. لكن يجب أن تبدو وكأنها لا تنفصل أبداً عن بعضها البعض» (Vernant, 1974: 39). أيضاً، بالنسبة إلى هيغل، إن موضوع التراجيديا الحقيقي هو الإلهي، ليس الإلهي بمعنى الوعي الديني، إنما الإلهي في تحقيقه البشري عبر القانون الأخلاقي.

ج- التصالح

النظام الأخلاقي يحتفظ دائماً، ومهما كانت دوافع البطل، بالكلمة الأخيرة: «النظام الأخلاقي في العالم، المهدّد بتدخل البطل التراجيدي الجزئي، تستعيده العدالة الإلهية عندما يموت البطل» (Hegel, 1832: 377). على الرغم من العقاب أو الموت، إن البطل التراجيدي يتصالح مع النظام الأخلاقي والعدالة الإلهية، لأنه فهم أن رغبته كانت من جانب واحد، وتجرح العدالة المطلقة التي يستند إليها العالم الأخلاقي للجنس البشري. هذا يصنع منه شخصية نُعجب بها دائماً، حتى لو كان مذنباً في أكبر الجرائم.

د- القدر

يأخذ الإلهي أحياناً شكل مصير أو قدر يسحق الإنسان ويمحق أفعاله. يعرف البطل بهذه السلطة العلوية ويقبل مواجهتها وهو يعلم بأنه يوقّع على ضياعه حين يدخل في هذه المعركة. الفعل التراجيدي يتألف في الواقع من مجموعة من الحلقات التي لا يمكن أن يؤدي تسلسلها الضروري إلا إلى الكارثة. الحافز موجود داخل البطل، لكنه أيضاً يتعلّق بالعالم الخارجي، بإرادة الشخصيات الأخرى. يأخذ السمو هوياته المختلفة جداً خلال التاريخ الأدبي: الثروة، والقانون الأخلاقي (كورناي)، والإله المخفي (لدى راسين بحسب غولدمان، 1955)، والشغف (راسين، شيكسبير)، والحتمية الاجتماعية أو الوراثة (زولا، هاوبتمان).

هـ- الحرية والتضحية

هكذا يستعيد الإنسان حريته: «كانت فكرة كبيرة أن نسلمّ بأن الإنسان يوافق على القبول بعقاب، حتى على جريمة لا يمكن تفاديها، ليُظهر بهذا الشكل أنه حرّ بأن يخسر حريته حتى، ويغرق في إعلان لحقوق الإرادة الحرّة» (Schelling, cité in: Szondi, 1975 b: 10). المأساوي هو إذن علامة القدرية، والقدرية المقبولة بحرية من البطل على السواء: إنه يواجه التحدّي التراجيدي، يقبل القتال، يأخذ على عاتقه الخطأ (الذي يحمّلونه مسؤوليته أحياناً من دون حقّ) ولا يبحث عن أي تسوية مع الآلهة: إنه مستعد للموت لتأكيد حريته من خلال تأسيسها على معرفة الضرورة. من خلال تضحيته، يُظهر البطل جدارته بالعظمة التراجيدية.

و- الخطأ التراجيدي

إنه وفي الوقت ذاته أصل وسبب وجود المأساوي (الخطأ). بالنسبة إلى أرسطو، إن البطل يرتكب خطأً، و«يقع في المصيبة لا لأنه شرير وصاحب نزوات، ولكن بسبب هذا أو ذاك الخطأ الذي ارتكبه» (*Poétique*, 1453 a).

التناقض التراجيدي (ارتباط الغلطة الأخلاقية بخطأ التقدير) يشكل الفعل الدرامي، وأشكال التراجيدي المختلفة يمكن شرحها من خلال تقييم هذا الخطأ الذي لا يتوقّف أبداً. القاعدة الذهبية للمؤلف المسرحي هي في كل الأحوال تقديم أبطال غير مذنبين بالمطلق، وغير بريئين بالمطلق. حيناً يخفّف

المؤلف التراجيدي من قوة الخطأ، ويجعل منه صراعاً أخلاقياً يتجاوز الفردية وحرية البطل (كورناي)، وحيناً آخر يجعل من البطل كائناً متروكاً من دون شفقة تحت رحمة إله مخفي: هكذا، وبحسب غولدمان، تراجيدية البطل الراسيني تولد من «التناقض الجذري ما بين عالم من دون ضمير حقيقي ولا نبل إنساني، والشخصية التراجيدية يكمن نبلها في رفض هذا العالم والحياة» (1955: 352).

يتفاوت الخطأ بحسب الصراعات التراجيدية، ولكن بارت محق بقوله «إن كل بطل تراجيدي يولد بريئاً: ويجعل من نفسه مذنباً لينقذ الإله» (1963: 54). هكذا، وبالنسبة إلى راسين، «يكتشف الولد بأن أباه سيء، لكنه يريد وعلى الرغم من ذلك أن يبقى ولده. لهذا التناقض ليس هناك سوى مخرج واحد (وهذه هي التراجيديا بذاتها): أن يأخذ الابن على عاتقه خطأ الأب، وأن يريح ذنب المخلوق الإله» (1963: 54). لكن هذا الخطأ غامض جداً: إنه يترجم أحياناً كغلطة، أو خطأ في التقدير، أو خطيئة (في الترجمة المسيحية).

ز- التأثير: الكاثرسيس

التراجيديا والتراجيدي يُحدّدان وبشكل أساسي بحسب التأثير في الجمهور. بالإضافة إلى تطهير الأهواء المشهور (والذي لا نعرف تماماً إن كان إلغاءً للأهواء أو تطهيراً بالأهواء)، يجب على التأثير التراجيدي أن يترك عند المشاهد إحساساً برقيّ الروح، وغنى نفسياً وأخلاقياً: لهذا، إن الفعل الدرامي لا يكون تراجيدياً بحق إلا عندما يقدّم البطل للجمهور، وكتضحية، هذا الشعور بالتجلّي (الخوف والشفقة).

ح- معايير أخرى للمأساوي

لا تكتفي الجماليات المختلفة بالنظر إلى التراجيدي على مستوى واحد أنطولوجي وأنثروبولوجي. مازجة غالباً التراجيدي والتراجيديا، فإنها تعيد تحديد التراجيدي وفقاً لمعايير دراماتورجية وجمالية أكثر منها فلسفية، وهذا منذ التحديد الأرسطي الشهير، الذي يقول إن الفعل التراجيدي هو تقليد لأحداث القصة. الكلاسيكية الفرنسية تشدّد على احترام الوحدات الثلاث. بعض المؤلفين، مثل راسين، يجعلون من هذه القواعد، وخصوصاً قاعدة وحدة الزمن، حاجة داخلية. غوته، معلقاً على أرسطو، يشير إلى أن التراجيديا تتميز ببناء مكتمل، الكاثرسيس، ك «خاتمة مميتة، وموحدّة، ومطلوبة في كل دراما، بل في كل الأعمال الشعرية» (1970, vol. VI: 235). أكثر من الجمهور، إن البطل هو الذي يشعر بالتعويض والمصالحة التراجيدية. بعد ذلك، وكردّ فعل فقط، «يحدث الأمر ذاته في عقل المشاهد، الذي سيعود إلى المنزل من دون أن يكون أفضل في أي شيء» (1970, vol. VI: 236).

مؤلفون آخرون يعطون الصراع التراجيدي تفسيرات متعددة: ما يتغيّر في كل واحد من هذه المفاهيم، هي غاية فعل البطل. بالنسبة إلى شيلر، يولد التراجيدي مع مقاومة شخصيات ضد قدر قادر، مع المقاومة المعنوية للألم، التي توصل البطل إلى السمو.

التحليل النفسي للمأساوي يحوّل الصراع الأخلاقي إلى عامل غير موضوعي ممزّق بين شغفين أو طموحين متناقضين: هاملت منقسم بين رغبته في الانتقام واستحالة التصرّف بسبب إنسانيته.

يقف شيكسبير، كما يرينا ذلك غوته بشكل رائع، عند مفترق من الوعي التراجيدي، في لحظة ضعف التراجيديا، بين القديم والجديد، والواجب والتمني: «من خلال الواجب، تصبح التراجيديا كبيرة وقوية، ومن خلال التمني ضعيفة وصغيرة. من هذا الطريق

الأخير، وُلدت الدراما، ما إن أبدلنا الواجب المخيف بالتمنّي، ولأن هذا الواجب يجامل ضعفنا، شعرنا بالتأثّر، لأننا، وبعد انتظار موجع، حصلنا أخيراً على تعزية بسيطة» (Goethe, 1970, vol. VI: 224). شيكسبير «يصل القديم بالجديد بطريقة فائضة. التمني والواجب يحاولان المحافظة على التوازن في مسرحياته. الاثنان يتصارعان بقوّة، ولكن بطريقة تجعل الواجب هو الخاسر دائماً. لم يتمكّن أحد أبداً أن يقدّم الرابط الأول بين التوق والواجب في الطبع الفردي. الشخصية، إن أخذت من جانب طبعها، «يتوجّب عليها»: إنها محدودة، مُقدّرة للخاص. لكن ككائن بشري، إنها «تتوق إلى»: هي غير محدودة وتريد العام» (Goethe, 1970, vol. VI: 224).

2- تجاوزات المفهوم الكلاسيكي

أ- نزع فتيل المأساوي

إمكانية التراجيديا أيضاً متصلة بالنظام الاجتماعي. إنها تفترض القوة الكاملة للسمو وتمتين القيم التي يقبل البطل بأن يخضع لها. يستتبّ النظام دائماً في نهاية الأمر، سواء كان من جوهر إلهي، ميتافيزيقي أم بشري.

التاريخ والتراجيديا هما عنصران متناقضان: عندما نشعر بأن البطل التراجيدي يُخفي وراءه خلفية تاريخية، تخسر المسرحية الطابع التراجيدي الفردي لتنتقل إلى موضوعية التحليل التاريخي.

لهذا، إن نظرة أكثر تاريخية إلى العالم تلغي الرؤيا التراجيدية تماماً. إن كنا على سبيل المثال، مع ماركس، نرى الشخصية، لا كمادة غير زمنية، إنما كممثل عن بعض الطبقات والتيارات، لا تعود حوافزها عندها رغبات صغيرة فردية، بل طموحات مشتركة لطبقة ما. عندها، لا يكون التراجيدي سوى اصطدام بين «مرافعة ضرورية تاريخياً وتطبيقها المستحيل عملياً» (Marx, 1967: 187). عندها، يصبح المأساوي انفصالاً ما بين التطبيق الفردي والواقع الاجتماعي وفشل الفرد أمام نظام أخلاقي سيحصل أو حصل. بالنسبة إلى النظرة الماركسية أو حتى وبكل بساطة تلك التي تحوّل المجتمع، يقبع التراجيدي في تناقض (بين الفرد والمجتمع) لم يُلغ أو لا يمكن إلغاؤه إلا بدفع أثمان باهظة من الصراعات والتضحيات السابقة: «تراجيدية الأم الشجاعة وحياتها، والتي شعر بها الجمهور بعمق، كانت تكمن في تناقض مخيف، يدمّر الكائن البشري، تناقض كان يُمكن أن يُحلّ، ولكن من قبل المجتمع بذاته فقط، بعد دفع ثمن باهظ من الصراعات الطويلة والرهيبة» (بريخت).

يميّز غولدمان، ويحق، ما بين التراجيديا، حيث يكون الصراع عضالاً، والدراما، حيث يكون عرضياً: «سنسمّي «تراجيدياً» أو مأساوياً كل مسرحية تكون فيها الصراعات لا تُحلّ على الإطلاق، و«دراما» كل مسرحية تُحلّ فيها الصراعات (على الصعيد الأخلاقي على الأقل) أو لا تُحلّ بعد تدخّل عرضي، لعامل كان من الممكن أن لا يحصل، بحسب القوانين التأسيسية للمسرحية» (1970: 75).

ب- رؤية تراجيدية، رؤية ساخرة

برهن ن. فراي (1957) كيف أن تطوّر التراجيديا قادها إلى السخرية، إلى إدراك إمكانية إبطال («الصعود الذي يمكن مقاومته» كما يقول بريخت) الحدث التراجيدي ونتائجه. سلطان التراجيدي بدأ يأخذ شكلاً إنسانياً أو اجتماعياً، الـ «هذا ما يجب أن يكون» أصبح «على كل حال هكذا هو الأمر»، تركيز على الأحداث التي لا مفرّ منها ورفض للبناءات الأسطورية (1957: 285). عن هذا التحوّل التراجيدي، سينتج، في القرن التاسع عشر، «الشيكسالسدراما» (تراجيديا القدر)

(بوشنر، غراب، هيبيل، إبسن وحتى هوبتمان) حيث تكمن السلطة العليا في انسداد المجتمع وغياب الأفق المستقبلي.

ج- رؤية تراجيدية، رؤية عبثية

بين التراجيدي والعبثي، الطريق أحياناً قصير جداً، وخصوصاً عندما يعجز الإنسان عن تحديد طبيعة القوى الفوقية التي تسحقه، أو ما إن يشك الفرد في عدالة وشرعية سلطان التراجيدي. كل استعارات التاريخ، كتقنية عمياء، تكشف بالعمق بذور العبث في الفعل التراجيدي: عندما حاول بوشنر شرح التاريخ، لم يجد أي تفسير أو وسيلة تحرك: «شعرت بأنني ممحوق تحت قدرية التاريخ الرهيبة. أنا أجد في الطبيعة البشرية انتظاماً مخيفاً، وفي العلاقات البشرية قوة لا يمكن وقفها، تخصّ الجميع ولا تخص أحداً. الفرد ليس سوى زَبَد فوق الموج، العظمة صدفة محض، هيمنة العبقرية لعبة دمى. صراع مضحك ضد قانون قاسٍ، سيكون من الرائع معرفته، ولكن من المستحيل السيطرة عليه» (162 :1965). في يومنا هذا، يبدو الارتباك ما بين المأساوي والعبثي أكبر، إذ يبدو أن كتّاب مسرح العبث (كامو، يونيسكو، بيكيت... إلخ) احتلوا مكان التراجيديا القديمة، وجدّدوا التقارب ما بين الأنواع، من خلال مزجهم للكوميدي والتراجيدي، كمكوِّنين أساسيين لوضع الإنسان العبثي. لم تعد هناك تراجيديا في القواعد، بل شعور عنيد بتراجيدية الوجود.

Benjamin, 1928; Scherer, 1950; Goldmann, 1955; Frye, 1957; Steiner, 1961; Szondi, 1961, 1975 *b*; Jacquot, 1965 *a*; Barthes, 1963; Morel, 1964; Vernant, 1965, 1972; Dürrenmatt, 1966; Domenach, 1967; Green, 1969, 1982; Romilly, 1970; Hilgar, 1973; Vickers, 1973; Girard, 1974; Truchet, 1975; Saïd, 1978; Bollack et Bollack, 1986; Couprie, 1994. Dossiers dans *Théâtre/ Public*, no. 70-71, 82-83, 88-89, 100.

العمل المسرحي
TRAVAIL THÉÂTRAL

بالإنجليزية: *theatrical Work*؛ بالألمانية: *Theaterarbeit*؛ بالإسبانية: *tra-bajo teatral*.

هذا التعبير - الذي قد يكون ترجمة غير واعية للـ مودلبوخ (Modellbuch) البريختي الذي يحمل اسم ثياتراربيت (Theaterarbeit) (1961) - عرف في الخمسينيات والستينيات انتشاراً واسعاً، لأنه لم يكن يعني التمارين بإشراف المخرج فقط، وحفظ الممثلين للنص، ولكن أيضاً التحليل الدراماتورجي، والترجمة والاقتباس، والارتجالات الحركية، والبحث عن الحركة، عن القصة أو انفتاح النص على معانٍ متعددة، وتموضع الممثلين، واختيار الأزياء، والديكورات، والإضاءة... إلخ. العمل المسرحي يتطلّب إذن رؤية دينامية وعملية للإخراج. لا شك في أننا نجد آثارها في النتيجة النهائية، وأحياناً يكون من المقصود المحافظة وعرض هذه الآثار كجزء مندمج في المسرحية.

كانت المجلة الفرنسية ترافاي تياترال (*Travail théâtral*)، التي صدرت بين عامي 1971 و1981، تهتم بكل مستويات إنتاج العرض والنشاط المسرحي، عائدة بذلك إلى الرؤية البريختية عن التنظير القائم على ممارسة مستمرة ومُحوّلة.

أعمال الممثل
TRAVAUX D'ACTEUR

بالإنجليزية: *Actor's exercise*؛ بالألمانية: *Schauspielerübung*؛ بالإسبانية: *ejercicio del actor*.

في برنامج غالبية مدارس الممثلين هناك تمرينات (لدى ستانيسلافسكي، مايرهولد، كوبو، دولان، بريخت، فيتيز، لاسال) غالباً ما تؤدّي إلى تحضير دقيق لمشهد إخراجي قصير. من هنا تأتي فكرة تنظيم التمارين وجعلها أعمالاً للممثلين تتحوّل إلى عروض داخل المدرسة أو لمجموعة من الأصدقاء أو المحترفين (مثلاً في إن إس في سترازبورغ أو في السي دي إن آ في غرونوبل). غالباً ما يتنظم التلاميذ - الممثلون فيما بينهم، من دون مخرج، ويختبرون أساليب من العروض التجريبية. النتيجة متفاوتة جداً: أحياناً يجد الممثلون أنفسهم وقد تحرروا من وصاية قائد اللعبة، وأحياناً أخرى يُتركون لأنفسهم فيشعرون بأنهم مزعزعون أكثر منهم متجدّدون (*Théâtrel Public*, no. 64-65, 1985).

المنصة
TRÉTEAU

بالإنجليزية: *Stage Boards*؛ بالألمانية: *Gerüst, die Bretter*؛ بالإسبانية: *tablado*.

تاريخياً، إن المنصة (ألواح الخشب) هي الخشبة الشعبية المختصرة إلى أبسط تعابيرها (ألواح خشبية على دعامتين بارتفاع ما بين المتر والمتر والخمسين سنتيمتراً). إنها تناسب المسرح الشعبي، الذي كان يقدمه في ما مضى، وفي الهواء الطلق، الذين كانوا يعملون في مدن الملاهي والبهلوانيون (على «البون نوف»، في بداية القرن السابع عشر، مثلاً).

بعد ازدياد الآلية المسرحية، ووهم الخشبة الإيطالية، تكتشف السينوغرافيا من جديد، هذا الفضاء العاري الذي يجعلنا نقدّر براعة الممثل الحركية ونقاء النص: «سواء كانت جيدة أم سيئة، بدائية أو متطورة، اصطناعية أو واقعية، نحن نريد التنكّر لكل آلية (...). في العمل الجديد، ليتركوا لنا منصة عارية» (Copeau, 1974: 31-32).

عودة المنصّات متعلقة بفكرة (القابلة للنقاش) أن النص الدرامي المهم يتكلم عن نفسه، من دون أن يحمّله المخرج تعليقات بصرية. آلية تختفي، وأخرى تحلّ مكانها: إنها آلية الممثل الذي يؤمّن التنسيقات الفضائية، يرينا الخشبة وخارجها، يخترع أعرافاً جديدة من دون كلل، ويزايد على المسرحة (كما مشاهد البهلوانيين فوق المنصات المرتجلة، واليوم، «مسرح الشمس»). المنصة هي أحياناً أيضاً منصة برهنة (لدى بريخت، «مشهد الطريق» يُجبر الممثل على إعادة تمثيل الحادث الذي كان شاهداً عليه)، مسار مرسوم سلفاً، محكمة تاريخ أو جهاز - مجسّم للممثل الذي يعيد خلق و «يجسّم» الفضاء انطلاقاً من نفسه. إنها، وفي النهاية، منصة وثب للممثل المتروك لنفسه وسيد نصّه.

مسار، حيّز.

نموذج
TYPE

بالإنجليزية: *Type*؛ بالألمانية: *Typus*؛ بالإسبانية: *tipo*.

شخصية تقليدية تملك مميزات جسدية، شكلية أو أخلاقية، يعرفها الجمهور مسبقاً، وتبقى ثابتة طوال المسرحية. هذه المميزات حدّدها التقليد الأدبي (قاطع الطريق الكبير القلب، والمومس الطيّبة، والمتباهي وكل شخصيات الكوميديل دل آرتي). هذا التعبير

يختلف قليلاً عن «النمطي المقولب»: لا يملك النموذج لا رتابة النمطي المقولب ولا سطحيته ولا طابعه التكراري. النموذج يمثل فرداً، أو على الأقل دوراً يميز حالة ما أو آفة (كدور البخيل، أو الخائن). حتى لو لم يكن مميزاً، فإنه يملك على الأقل ملامح إنسانية، موافق عليها تاريخياً.

1- يولد النموذج ما إن تكن هناك تضحية بالمميزات الفردية والمبتكرة على حساب تعميم ما أو تضخيم. لا يجد المشاهد صعوبة في تحديد النموذج الذي يُحكى عنه، من خلال سمة نفسية، وبيئة اجتماعية أو نشاط ما.

2- النموذج السيئ الصيت: يُعاب عليه سطحيته وعدم تشابهه مع الأشخاص الحقيقيين. يشبّهونه بالرمز الكوميدي المحدّد، من خلال المنظر البرغسوني، كـ «آلية منسوخة عن الحيّ» (Bergson, 1899). يُلاحظ أن الشخصيات التراجيدية تملك بعداً أكثر إنسانية وفردية بكثير. على الرغم من ذلك، أكثر الشخصيات المشغولة جيداً، ليست في الواقع سوى مجموعة من السمات، أو العلامات الفارقة، ولا علاقة لها أبداً بشخص حقيقي. وفي المقابل، النموذج ليس سوى شخصية تعترف، وبصراحة، بحدودها وبتبسيطها.

وفي النهاية، إن النماذج هي الأكثر قدرة على الاندماج في الحبكة، وعلى أن تكون غرض إثبات مرح، من زاوية تميّزها بفكرة ثابتة تضعها في صراع مع الشخصيات الأخرى (المحددة أو النموذجية هي أيضاً).

3- توجد الشخصيات النموذجية في الأشكال المسرحية ذات التقاليد التاريخية القوية خصوصاً، حيث الشخصيات المتكررة تمثّل نماذج إنسانية كبرى، أو آفات يهاجمها المؤلف المسرحي. تاريخياً، غالباً ما يُفسّر ظهور هذه الرموز ذات الصورة النمطية المقولبة، أن الممثل ذاته في الواقع كان يلعب الشخصية، وكان يطوّر لها عبر السنوات حركية معيّنة، سلسلة من المزاح الماجن، أو بسيكولوجية أصلية. بعض الدراماتورجيات لا تستطيع الاستغناء عن النماذج (الهزلية، وكوميديا الأطباع والتصرّف). أحياناً، يصبح تقديم النموذجي، أي العام، و«الفلسفي»، حاجة لدى المؤلف المسرحي.

☞ العواملي (نموذج)، ممثل، دور، استخدام، توزيع.

🕮 Bentley, 1964; Aziza et al., 1978 b; Herzel, 1981; Amossy, 1982.

U

الوحدات الثلاث
UNITÉS (TROIS)

بالإنجليزية: *Unities, Units*؛ بالألمانية: *Einheiten*؛ بالإسبانية: *unidades*.

إن نظام الوحدات الثلاث هو في الوقت نفسه حجر الزاوية ومفتاح الدراماتورجيا الكلاسيكية. ولن يكون له معنى إلّا بإعادة تموضعه في السياق الجمالي - الأيديولوجي لعصره.

1- المصادر:

تشكّلت قاعدة الوحدات الثلاث كمذهب جمالي في القرنين السادس عشر والسابع عشر (Chapelain, de 1630 à 1637, D'Aubignac en 1657, La Mesnardière) معتمدة على كتاب **فن الشعر** لأرسطو المعتبر - خطأ - كمصدر و«مشرعن» لمفهوم الوحدات الثلاث. وإلى وحدة الفعل التي أوصى بها أرسطو فعلاً (*Poétique*, chap. 5)، أضيفت وحدة المكان ووحدة الزمان، بتأثير الترجمة والتعليق الذي وضعه كاستلفترو (Castelvetro) حول أرسطو (1570). لم تحترم هاتان الوحدتان كلياً بشكل تام سوى نادراً، لأنهما فرضتا قيوداً قاسية جداً على الدراماتورجيا. لقد لعبتا، دور «صمام الأمان» خاصة لتجارب ومحاولات الدراما الملحمية. لقد أعطى بوالو أشهر تحديد لها: «في مكان واحد، في يوم واحد، حدث واحد يكتمل ويستمر حتى النهاية في مسرح مكتظّ».

2- النتائج الدراماتورجية

ترتكز القواعد، وعلى الرغم من كل شيء، على التقاء الزمان/ المكان المشهدي (للعرض) بالزمان/ المكان الخارجي (للمادة المقدمة). مبدأ الوحدة يميل إلى جعل الزمانين/ المكانين يلتقيان، وجعل الفعل الدرامي يجري بشكل متواصل ومتجانس، وهذه من اهتمامات الدراماتورجيا الأساسية (لأسباب تتعلّق بالحقيقية والذوق الرفيع. التمكّن من جعل الفكر يشمل مجموعة محددة).

تجد المادة الدرامية نفسها أمام امتحان صعب: التركيز، وتشويه الأحداث، وعزل اللحظات المفضلة (الأزمة)، وسرد الأحداث الخارجية وجعل الفعل الدرامي أمراً داخلياً.

3- أنواع أخرى من الوحدات:

أ- وحدة النبرة

تطالب الكلاسيكية بالوحدة في تقديم الأفعال الدرامية. يجب ألا نقفز من مستوى لغوي إلى آخر، ومن نوع إلى آخر. يجب

أن يبقى المناخ ذاته (التماسك). يجب أن تكون هناك وحدة اهتمام، «التي هي المصدر الحقيقي للانفعال المتواصل» (Houdar de La Motte, *Premier Discours sur la tragédie*, 1721).

ب- وحدة ضمير البطل: نظام الوحدات

تقترب هذه الوحدة من وحدة الفعل الدرامي، لكنها تسمو بها وتشكّل الوحدة الأساسية للدراماتورجيا الكلاسيكية، التي تتعلق بها كل الأخريات، ويحدّد البطل، كما برهن ذلك هيغل، من خلال معرفة ذاته، التي تشكّل جسداً واحداً مع أفعاله. فلا يستطيع مناقضة نفسه ويسيطر تماماً على الوضع. ليس هناك في داخله أي تناقض مجتمعي إلّا وتولى أمره، وضميره انعكاس لهذا. وحدة ضميره تفرض وحدة فعله، التي لا تتفكك إلى عمليات متناقضة (كما لدى بريخت مثلاً) بل تشكّل كليّةً. وتنشأ وحدة الزمان عن وحدة الفعل الدرامي: لا يستطيع الزمان، بالواقع، إلّا أن يكون مليئاً ومتواصلاً. إنه انبثاق من وحدتي الضمير والفعل الدرامي. الوحدة الأخيرة، وحدة المكان، تنشأ بدورها عن وحدة الزمان: في وقت قصير وزمان متجانس، لا نستطيع الابتعاد كثيراً، ولا القفز من زمان إلى آخر. (هكذا أدخل ماغي عام 1550 وحدة المكان التي ليست موجودة لدى أرسطو).

4- وظيفة الوحدات

إذا كانت الأبحاث الكلاسيكية تبذل جهداً كبيراً لتفسير ضرورة هذه القواعد الموحّدة، مرتكزة على سلطان القدماء، ومتحكّمة بإنتاج حقبتهم الملتزمة جداً، فهي لا تقول ما فائدة تنظيم مماثل فلسفياً وجمالياً. وظيفة الوحدات لا تظهر أبداً بوضوح، أو، على كل حال، تختلف من نصّ إلى آخر. المسوّغ الأساسي المذكور هو المحتمل الوقوع: الخشبة الموحدة والمركزة يجب أن تتمكن من الإيحاء للمشاهد، الذي لن يقبل بالتنقّل خلال ساعتين من العرض بين أماكن وأزمنة متعددة. سينتبه عندها إلى الفراغات والانقطاعات في البناء الدرامي، ما سينتج تأثيراً انفصالياً سيئاً. لكننا نستطيع أيضاً ذكر السبب المضاد: تركيز الحدث يجبر على القيام بانقطاعات وبتلاعبات لا يمكن أن تحدث أبداً. كما يلاحظ هوغو في نقده التراجيديا الكلاسيكية، «الغريب في الأمر، أن الروتينيين يدّعون أنهم يدعّمون قاعدة الوحدتين (الزمان والمكان) بالمحتمل الوقوع، في ما أن الحقيقي هو الذي يقتل هذه القاعدة فعلياً. ما هو غير الحقيقي، بالفعل، أكثر من هذا الرواق، هذا البهو، هذه الردهة، هذه الأماكن التافهة التي تستمتع تراجيدياتنا بالحدوث فيها، حيث يصل، من دون أن نعرف، المتآمرون لإلقاء خطاباتهم ضد الطاغية، والطاغية خاطباً ضد المتآمرين» (Préface de Cromwell, 1827).

يجب إذن البحث، خارج فكرة المحتمل الوقوع المطلقة، عن تعليل لقواعد الوحدات، وشرحها أولاً من خلال الظروف المادية لخشبات القرن السابع عشر: على الرغم من كل الآلية، فإن التغييرات المكانية والزمانية مرئية في الحال، وهي تجبر الجمهور على القبول باتفاقية رمزية، لأن الخشبة لم تكن تتحوّل بعد، كما في نهاية القرن التاسع عشر، إلى مكان وزمان آخرين.

لكن، يجب أن نتذكر خصوصاً، أن فكرة المحتمل الوقوع، المذكورة غالباً مع أو ضد الوحدات، هي فكرة مرنة تاريخياً، ولا تؤسس نظرياً، وبطريقة مطلقة، لاستعمال أو تجاهل الوحدات. الاتفاقية التي تسمح بهذه الوحدات هي في المقابل عامل حاسم. يجب أن نعرف، وبكل بساطة، إن كنا نريد إخفاءها وتجاهلها لإعطاء الوهم بمردود واقعي للفعل الإنساني، أو قبولها والإشارة إليها لقبول الطابع الفني والمسرحي للعرض. بالنسبة إلى الدراماتورجيا الكلاسيكية وقواعدها،

فالغموض تام: من جهة، هي تقبل التجريد، والتركيز، والأداء المتعارف عليه، وعندها تكون الوحدة ورقة رابحة لا عائقاً. ومن الجهة الأخرى، لديها ادعاءات بالوهم الطبيعي، فهي تعلن الواقعية والطبيعية، من خلال إرادتها بجعل عرض الواقع والواقعية المعروضة يتزامنان. ولكن في الحالتين، فإن الوحدات هي اتفاقيات متعارف عليها وقوانين مسرحية، أكثر منها مبادئ أبدية مستخلصة من تحليل للواقعية.

تسويغ الوحدات موجود في مكان آخر، وإن كانت الكلاسيكية لا تقول شيئاً عن هذا الموضوع، فالسبب ليس نزوة، بل نقصاً في بعد النظر التاريخي، وإيمان كوني ومتحجر بالإنسان الذي يدّعي بأنه، ويشكل نهائي، يقرّر الطبيعة البشرية والوسائل الفنية لتقديمها. إن الوحدات - وخصوصاً وحدة الفعل الدرامي التي تتفق بشأنها كل المذاهب والمؤلفين المسرحيين - هي في الواقع تعبير عن نظرة وحدوية، متجانسة للإنسان. الإنسان الكلاسيكي هو قبل كل شيء ضمير غير قابل للتصرّف ولا يتقسّم، ويمكننا أن نحوله إلى شعور فقط، أو ملكية، أو وحدة (مهما كانت الصراعات التي هي موضوع المسرحيات، لكنها موجودة لتحل). إن المنظر، القوي بوحدة الدوافع والأفعال هذه، لا يفترض لحظة واحدة أن الضمير يستطيع هو أيضاً أن ينفجر، ما إن يتوقف عن عكس عالم موحد، ومعمم، وسيظهر هو أيضاً كضمير مزيف، وكتمزق اجتماعي أو نفسي. وما إن يكون هناك انقطاع وحوار - كما لدى هوغو، بوشنر أو موسّيه - تتفتت الوحدة المطمئنة، ويحل مكانها الحوار والتنوّع. الشخصية والعرض المسرحي يتوقفان عن كونهما وحدة لا تتجزأ. الكتابة الدرامية لا تقاوم انقساماً كهذا، والعرض لا يعود عالماً مموهاً، ومستقلاً، ومنقولاً عن حقيقة موحدة. إنه يحتاج إلى أن يبنيه راوٍ (في القرن التاسع عشر، بدأ الشكل الدرامي، شيئاً فشيئاً، بالتفسّخ، من خلال تدخلات ملحمية عدة لدى بوشنر وغراب، ولدى هوغو أو ماترلينك أيضاً). انطلاقاً من هنا، لم تعد أي وحدة - الزمان - المكان، والفعل الدرامي، والنبرة أو «الاهتمام» - تستطيع أن تخفي هذه التعددية. إن كانت في عصرنا (مع بيرانديلّو، بريخت أو بيكيت) قد فتت كل الوحدات، فذلك يعود إلى أن نهاية الإنسان ونهاية ضميره الموحد لم تعد سراً على أحد. إنه تفتيت نسبي على كل حال - أو يعود إلى تشكيل جسد واحد في الحال - لأنه ليس من السهل الاعتراف بأن الفعل الإنساني، آخر معقل لشجار الموحدين، يمكن أن يتخلخل، وهو يتابع لفت انتباه جمهور اليوم، هذا الجمهور الذي لا يأخذ القرار، حتى لو كانت الأمور ليست على ما يرام، برفض المبدأ الذي صاغه الأب دوبيناك، في القرن السابع عشر، وبكل وضوح: الحاجة إلى نظام متأصّل في الفكر الإنساني.

📖 Platon, *Phèdre, Symposium* (sur l'unité du discours); Aristote, *Poétique*, chap. 5 ; Horace, *Art poétique*, Ier siècle avant J.C.; Maggi, In *Aristotelis librum de Poetica communes explications*, 1550; Scaliger, *Poetices libri Septem*, 1561; Castelvetro, *Commentaire d'Aristote*, 1570; Laudun, *Art poétique François*, 1593; Mairet, *Préface de Silvanire*, 1630, *Sophonisbe*, 1634; La Mesnardière, *Poétique*, 1639; d'Aubignac, *Pratique du théâtre*, 1657; Corneille, *Discours sur les trois unités*, 1657; Dryden, *Essay of Dramatic Poetry*, 1668-1684; Boileau, *L'art poétique*, 1674; Gottsched, *Versuch einer critischen Dichtung für die Deutschen*, 1750; Johnson, *Préface de l'édition de Shakespeare*, 1765; Lessing, *Dramaturgie de Hambourg*, 1767-1769; Herder, *Shakespeare*, 1773.

للحصول على لائحة كاملة، ولكنها غير محددة بالوحدات فقط، يجب العودة إلى قسم كتاب *Poétique*.

وحدة الفعل الدرامي
UNITÉ D'ACTION

بالإنجليزية: *Unity of Action*؛ بالألمانية: *Einheit der Handlung*؛ بالإسبانية: *Unidad de acción*.

يكون الفعل الدرامي واحداً (أو موحداً) عندما تنتظم كل المادة السردية حول قصة رئيسية، وتكون كل الأحداث الثانوية مربوطة منطقياً بجذع الحكاية المشترك. من بين الوحدات الثلاث، إنها الوحدة الأساسية، لأنها تتعهد البناء الدرامي بكامله. يفرض أرسطو على الشاعر أن يقدم فعلاً درامياً موحداً: «الرواية (...) يجب ألّا تتضمن سوى فعل درامي كامل واحد، وأن تكون أقسامها موضوعة بشكل لا نستطيع معه الإخلال بها أو نزع واحدة منها من دون التأثير في المجموعة». لأن الشيء الذي يستطيع أن يكون في الكل أو لا يكون، ومن دون أن يظهر ذلك، هو ليس جزءاً من الكل». (فن الشعر، لأرسطو، 1451 أ). وحدة الفعل الدرامي هي الوحدة الوحيدة التي يحترمها المؤلفون المسرحيون، ولو جزئياً على الأقل، لا لأنهم يريدون المحافظة على معيار معيّن، ولكن لحاجة داخلية في عملهم. خلال ثلاث ساعات من العرض، ليس من الممكن مضاعفة الأفعال الدرامية، وتقسيمها أو جعلها متشعبة إلى ما لا نهاية: سيتوه المشاهد من دون تفسيرات، واختصارات وتعليقات راو من خارج الفعل الدرامي. لكن تدخل الكاتب هذا غير معقول في الدراماتورجيا الكلاسيكية (اللا ملحمية). يجب على المؤلف المسرحي إذن أن يخضع لقاعدة وحدة الفعل الدرامي الحرفية. يمكن شرح وحدة الفعل الدرامي ربما، من خلال البساطة النسبية للسرد بحده الأدنى، والحاجة إلى الأمان التي يشعر بها كل قارئ أمام رسم سردي مختصر وكامل. الفعل الدرامي ووحدته هما من فئات الإنتاج الدراماتورجي وتلقي المشاهد على السواء: لأن هذا الأخير هو الذي يقرر إن كان الفعل الدرامي للمسرحية يشكل كلّاً، ويمكن اختصاره برسم سردي متماسك.

وحدة المكان
UNITÉ DE LIEU

بالإنجليزية: *Unity of Space*؛ بالألمانية: *Einheit des ortes*؛ بالإسبانية: *Unidad de lugar*.

إنها تفرض استعمال مكان واحد، يمكن أن تشمله نظرة المشاهد. على الرغم من ذلك، تقسيم هذا المكان ممكن: غرف قصر، شارع في المدينة، «أماكن يمكن الذهاب إليها خلال الأربع والعشرين ساعة» (كورناي)، ديكورات متعدّدة في وقت واحد.

وحدة الزمان
UNITÉ DE TEMPS

بالإنجليزية: *Unity of Time*؛ بالألمانية: *Einheit der Zeit*؛ بالإسبانية: *Unidad de tiempo*.

هذه القاعدة، المعترض عليها غالباً، تفرض أن لا تتعدّى مدة الفعل الدرامي المعروض الأربع والعشرين ساعة. أرسطو ينصح بعدم تجاوز مدة «دورة الشمس» (12 أو 24 ساعة). بعض المنظّرين (في القرن السابع عشر الفرنسي) سيذهبون إلى حدّ فرض أن لا يتعدّى الزمان المعروض مدة العرض.

وحدة الزمان مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بوحدة

الفعل الدرامي. انطلاقاً من أن الكلاسيكية - وكل مقاربة مثالية للفعل البشري - تنفي تقدّم الزمان وفعل الإنسان على مسار قدره، يجد الزمان نفسه مضغوطاً ومسحوباً على الفعل المرئي للشخصية فوق الخشبة، أي متمّماً لضمير الشخصية. من ناحية أخرى، وبما أن الدراما التحليلية (حيث لا يمكن تفادي الكارثة المعروفة مسبقاً) هي نموذج التراجيديا، يصبح الزمان مسحوقاً بالضرورة، وليس لديه سوى الوقت الكافي للتعبير عن الكارثة فقط: «وحدة الزمان تسجّل القصة لا كعملية بل كقدر لا رجوع فيه ولا تغيير» (Ubersfeld, 1977 *a*: 207).

الوحدة الصغرى

UNITÉ MINIMALE

🔄 بالإنجليزية: *Minimal Unit*؛ بالألمانية: *minimale Einheit*؛ بالإسبانية: *unidad mínima*.

البحث عن وحدات صغرى في العرض، ليس نزوة سيميولوجي مشغول بإيجاد الوحدات وبنائها في العرض، وبمساعدة نقطة الارتكاز هذه، اكتشاف الأرض المجهولة لكيفية العمل المسرحي. هذا البحث يفرض نفسه ما إن نتصوّر العرض كمجموعة مواد وضعت في مكانها بفضل الإخراج، وتنظيمها وتوجيهها هما اللذان يخلقان معناه.

1- وجود الوحدة الصغرى

انطلاقاً من الرغبة في العودة إلى ينابيع «المادة» المسرحية، صار هناك انشغال بتمييز «ذرات» مسرحية المعنى، من خلال تعريف الوحدة كأصغر إشارة يرسلها الزمان (Barthes, 1964: 258). على الرغم من تحذير كوزان الواضح (1968)، أدّت هذه الخطوة إلى وصف الخشبة كمجموعة مقطعة من إشارات محدودة البعد. العلاقات ما بين الإشارات وتراتبيتها لم تتضح، بسبب غياب مشروع أو بناء يمكنه جذب أنظمة متعددة تشارك في المجموعة ذاتها (المعنية). بالانشغال بالتمييز بين الإشارات، نسينا أن الوحدة الصغرى تتعلّق بالمعنى العام، وأن التقطيع لا يكون بريئاً على الإطلاق، لكنه يجسد دائماً وظيفة المعنى الذي يعزوه المراقب إلى الخشبة.

التحليل «التفتيتي» للخشبة ترك الآن، أو على الأقل أُكمل بالبعد الذي يسميه «بنفينيست» دراسة دلالة الألفاظ، الذي يعيد انطباع المشاهد العام والمعنى الشامل.

2- السيميائية ودراسة دلالة الألفاظ

هناك طريقة أخرى إذن، تقضي بعدم البحث، بأي ثمن، كما يحدث بالنسبة إلى اللغة، عن وحدات سيميائية، أي «تحديد الوحدات، ووصف علاماتها الفارقة واكتشاف معايير تمييز أكثر دقة» (Benveniste, 1974: 64). سيكون الانطلاق من المعنى الشامل، من «المقصود»، إذن من جانب دلالات ألفاظ الخطاب المسرحي.

من الآن وصاعداً، كل وحدة هي مدمجة بمشروع شامل: مشروع دراماتورجي، حالة أو حركة. بعد ذلك، سيأتي الاهتمام بمعرفة إن كانت دلالة الألفاظ (المعنى الشامل) يمكنها أن تجتمع لتنتج تعبيراً أو تتميز على شكل وحدات سيميائية. بالفعل، يمكننا القول عن سيميائية اللغة: إنها «جمّدت، وبشكل متناقض، من قبل الأداة نفسها التي خلقتها: الإشارة» (1974: 66). كون المسرح لا يملك، كما اللغة، وحدات صغرى كالكلمات التي تشكّل بعداً سيميائياً ودالاً على الألفاظ في الوقت ذاته، يفرض ابتعاداً عن البعد السيميائي المسرحي. هذا البعد السيميائي للتعبير الفني،

يغطّي أفكار الأحداث المسرحية، والتلقي والتطبيق المعبّر للمشاهد.

وحدات المعنى المسرحي لن تبقى إذن الوحدات الصغرى، بل الاصطناعية والشاملة. (مراجعة «التقطيع» من أجل عرض بعض الوحدات الشاملة).

📖 Propp, 1929; Jansen, 1968, 1973; Greimas, 1970, 1973; Caune, 1978; de Marinis, 1978, 1979; Pavis, 1978 *d*; Ruffini, 1978.

الجامعة (والمسرح)
UNIVERSITÉ (ET THÉÂTRE)

إن كانت الدراسات المسرحية تقدّم نظرياً، برامج طموحة جداً، فإن تعليم المسرح محدود أكثر كثيراً. تبدو الصعوبات وكأنها تتراكم على مدرسة الممثلين، تاركة في حيرة تلاميذ التمثيل والسلطات المدرسية والجامعية على السواء. هذه الصعوبات لا يمكن التغلب عليها، وخصوصاً أن التقليد الغربي لا يحصر التعليم بالتمرين الجسدي ودراسة تقليد وتقنية، بل يدعي إعداد الشخصية الكاملة للممثل بكل أبعادها. من التعليم – البارع نوعاً ما – إلى الإعداد، بل الإعداد الذاتي و«إعداد المعدّين»، والانزلاق في مفردات اللغة معبر.

1- برنامج عبثي

برنامج هذه المدرسة المثالية لا حدود له: كل المؤلفين، والتقنيات، وفنون الخشبة، وطرق التحقيق موضوع درس. الفوضى المعرفية في الدراسات المسرحية، لا توازيها سوى فوضى التعليم الفني (في فرنسا والعالم) وغياب التشاور والتناسق بين الوزارات والمؤسسات. بدلاً من ادعاء تغطية مجمل المعارف المسرحية، سيكون من الأفضل ربما، أن يقتصر التعليم والتدريب على بضعة محاور مفضّلة، كالكتابة المسرحية مثلاً، الممثل، والفضاء، والإخراج، والمؤسسة، والتداخل الفني، والتلقي. هذه المحاور ستؤدّي إلى مقاربة، نظرية (أكاديمية بالمعنى الوصفي) وعملية (تحقيق ينتج غرضاً فنياً ويجبر نفسه بعد ذلك على تحليله)، في الوقت ذاته.

2 – مكان التدرّب: الجامعة

الشك ذاته يكتنف المكان الذي يجب أن تنقل فيه هذه المعارف المعقدة. في أوروبا الغربية، يدرس الفن الدرامي في الجامعة، وفي المدارس الاحترافية (المعهد والمدارس الخاصة). هذا التفريق، الذي يظن أنه يستطيع إيجاد شرعيته في التمييز بين النظري والعملي، هو كارثي بكل معنى الكلمة، بما أنه يمنع التعمّق في هذا وذاك، ويمدّد تناقضاً مصطنعاً، من مصلحة الجامعة، كما المدرسة، أن تتخطاه.

الجامعة لم تكتشف المسرح إلّا مؤخراً، عندما اعترفت، بعد الكثير من المماطلات ورغماً عنها، بأنه ليس فرعاً للأدب، بل ممارسة فنية كاملة (من دون تزويده بإمكانات ليحيا بشكل لائق، ولا بتعليم متعدّد الاختصاصات). لم تعرف كيف تعيد تركيب المعارف والاختصاصات بحسب هذه الممارسة الفنية، ولا تحديد غرضها الدراسي بالضبط: المسرح المحترف أو الهاوي، الأداء الدرامي أو الأشكال الهجينة للتداخل الفني. إنها لا تعرف أيضاً إن كان يجب على التلميذ أن يتعلّم ممارسة المسرح أو يجب أن تضعه في «مدرسة المشاهد» ليتمكن من «قراءة المسرح» بشكل أفضل (وهذان عنوانان لكتابين لآن أوبرسفلد 1977 *a*، 1981). أو إن كان الأمران غير متناقضين ولا متضاربين. لأن تعليم المسرح يجب أن يلجأ

إلى الدراسة الأكاديمية للنصوص والعروض، وتعليم التقنيات ومهن العرض، بالإضافة إلى الممارسة الفنية بحد ذاتها.

في أوروبا القارية، يقوم التعليم، وبشكل أساسي، على النصوص، وأحياناً على التحليل الدراماتورجي، وفي أفضل الأحوال على تحليل العروض. في الدول الأنجلوساكسونية، يتم التعرّف إلى المسرح، في المدرسة أو الجامعة، أحياناً كنشاط توعية (الدراما في التربية)، وأحياناً أخرى كفن. إن الجامعة تشجّع على تقديمِ العروضِ التي تضع التلاميذ في ظروف إنتاج مسرحية.

تجد الجامعة صعوبة في التوفيق بين متطلباتها التقليدية من الثقافة الإنسانية المعمّمة، والحاجات الاحترافية القصيرة الأمد التي تطالبها بها إدارتها المهتمة بالربح المادي، أو تلاميذها الذين يعانون عدم المداخيل، أو أولئك الذين يفتقدون معهداً موسيقياً وطنياً.

3- مشاكل من دون حلول

في فرنسا على الأقل، يجري تداول سيئ للأفكار، بين الجامعة والوسط المسرحي المهني، أو بين الجامعة والمدارس الاحترافية: المعاهد، والمدرسة الوطنية العليا لفنون وتقنيات المسرح (إينسات)، ومدرسة مسرح ستراسبورغ الوطني (تنس)، سواء بسبب الاحتقار المتبادل، وتعارض المصالح أم تحجر العقول. أضف إلى هذا، عدم ثقة أهل المسرح في المدرسة والجامعة، ورفض المشاركة في أعمال تعليمية مشتركة...

ربما هناك في النهاية عدم توافق طبيعي ما بين الضرورة الإنسانية المعممة والمتطلبات الاحترافية الآنية، وخصوصاً أنه ليس من السهل قلب الأدوار: الحصول على جامعة مفتوحة على التقنيات الاحترافية وإبداع مسرحي يمكن أن تستغله المؤسسة التعليمية. ترفض الجامعة والدولة دفع ثمن إعدادٍ مُكلف. إنهما تتخلصان من مهمتهما، من خلال تشجيع الخصخصة المقنّعة نوعاً ما. إنهما ترفضان المشاركة في مشاريع على مسافة واحدة من التعليم والثقافة.

يجب إعادة تحديد وضع الأساتذة العاملين في المدارس والجامعات، مميزين بوضوح بين:

- غاية تعليمية وجامعية، تكون فيها التمارين والأشغال العملية المقترحة، من قبل محترفين «مكلفين بالدروس»، مكملاً فوق - تعليمي مدمجاً بشكل جيد بالتعليم النظري.

- وغاية احترافية وفنية يتولاها محترفون حقيقيون في المدارس الاحترافية والمعاهد، مع الاستعانة المتكرّرة بالمؤرخين، والمنظِّرين أو الشخصيات الخارجية.

ولكن، وعلى الرغم من هذه الصعوبات البنيوية المتوطنة، يجب المباشرة بهذا التقارب ما بين الجامعة والمهنة، إن كان تعليم المسرح يريد أن يبقى جامعياً، ويطمح فعلاً إلى رفع الحواجز ما بين المؤهلات والمقاربات.

في المقابل، يمكن للجامعة أن تذهب نحو المسرح: من خلال المشاركة مثلاً في مهرجانات، وتحليل العروض من دون تأخير، ومواجهة التفكير بضرورات الفعل الآني، وتشجيع وجود متدربين في الوسط الاحترافي، وحضور التمارين واستخلاص العبر عن الإنتاج وتلقي العرض.

من ناحية أكثر تواضعاً، من المسموح التفكير بتطوير تمارين للممثلين الذين يهدفون إلى إعادة النظر بالحدود ما بين الجسد والروح، والإفضاء إلى التفكير النظري من خلال تجريب مرح، وتأمين تبادل ما بين التساؤل النظري والامتحان المشهدي، والتطوّر بين الندوات والمحترف. دراسة النصوص والعروض لم

تعد نشاطاً مرحاً ومؤثراً يحمل غايته بنفسه. قد يكون من الممكن مصالحة الدراسة والأداء، إن أوجدنا لهما فضاءً تعليمياً وتدريبياً، ندوة - محترفاً، حيث يمكننا وفي الحال تجريب الأفكار والأفعال. يمكن لهذا الفضاء أن يكون، وفي الوقت ذاته، فضاء الجامعة، ولكن أيضاً فضاء المحترفات أو الاستوديوهات الموضوعية للمعاهد والمسارح الوطنية أو المراكز الدرامية (بحسب التقنية التي بدأها ستانيسلافسكي ومايرهولد، وعاد فيتيز إلى العمل فيها، في المعهد ومسرح شايو، أو المسرح الوطني في سترازبورغ).

يجب أيضاً إعادة اختراع تمرين آخر السنة، كي لا يكون مجرّد عرض ينفذه التلاميذ بإدارة أستاذ أو محترف، ولكن كمشروع فردي أو جماعي، أو «درس ذاتي» بحسب جاك لوكوك، أو «استوديو موضوعي»، أي بالمختصر المفيد، أن يكون مشروع بحث فني، يرافقه ويتبعه تفكير، على شكل أطروحة عملية.

يعاني التعليم المسرحي الكثير من النقص، ويشهد على تعب كبير في النشاط الإنساني والمؤسساتي. لكنه أيضاً يحمل الآمال، لأنه يقدّم مختصراً عن المعرفة الإنسانية، التي يجب تقييمها، نقلها وأداؤها من جديد.

Théâtre/ Public, no. 34-35, 1980, no. 82-83, 1988; "La formation du comédien", *Les Voies de la création théâtrale*, vol. IX, éd. du CNRS, 1981; P. Vernois et G. Henry, *La Formation aux métiers du spectacle en Europe occidentale*, Paris, Klincksieck, 1988; Knapp, 1993.

المصدر:

Patrice Pavis in: Michel Corvin (éd.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, .Paris, Bordas, 1995

الإفادة
UTILITÉ

بالإنجليزية: *To Play Second Fiddle*؛ بالألمانية: *Nebenrolle*؛ بالإسبانية: *representar pequeños papeles*.

مهنة ممثل ثانوي ليست لها إفادة سوى إبراز شركائه. «أداء الإفادة»، هو ليس سوى الحصول على دور كومبارس ثانوي.

المهنة، توزيع الأدوار، الشخصية.

V

الخادم VALET

بالإنجليزية: *Valet, Servant*؛ بالألمانية: *Diener*؛ بالإسبانية: *criado*.

الخادم هو شخصية متكررة في الكوميديا، منذ العصور القديمة وحتى القرن التاسع عشر. الخادم، المحدّد منذ البداية بوضعه الاجتماعي وتبعيته لسيده، يجسد العلاقات الاجتماعية لحقبة معينة، فيصبح وبسرعة كبيرة مقياساً ورمزاً لها: على الرغم من أنه أدنى اجتماعياً من السيد، ودوره الدراماتورجي أساسي عادة. وظيفته في المسرحية مزدوجة إذن: مساعد أو مستشار للسيد، وأحياناً سيد الحبكة المطلق (سكابان، فيغارو).

بفضل شراكته مع السيد أو الأسياد، يسمح الخادم للمؤلف المسرحي بإعادة بناء خلية اجتماعية مميزة للفضاء الخيالي المرسوم في المسرحية: نادراً ما يكتفي الخادم بأن يكون منفذاً صاغراً لمشاريع السيد. إنه، وبالتناوب، مستشار (دوبوا في **الاعترافات المغلوطة**)، مراقب في القاعدة الأمامية للحبكة (فيغارو)، متواطئ (سغاناريل في **دون جوان** لموليير)، وحتى أحياناً، وفي المسرح العبثي، شكل ساخر للعبد (فلاديمير وأستراغون في **بانتظار غودو**). الخادم هو الذي يعارض دائماً الشخصية الرئيسية، يجبرها على التحرّك، والتعبير، والكشف عن مشاعرها (لدى ماريفو)، وعلى تنفيذ الأعمال غير اللائقة بالأرستقراطيين أو البرجوازيين. إنه أكثر من شريك، إنه جسد السيد، وعيه ولا وعيه، ما «لا يقوله» و «لا يفعله». أحياناً، وبحسب أيديولوجية المسرحية، يسلط الضوء على اختلافه ونهمه، وطريقته البذيئة والشعبية بالتعبير، ورغباته في حالتها النقية (أرلكان في الكوميديا دل آرتي ولدى ماريفو). أحياناً أخرى، وعلى النقيض، يتقرّب الخادم كثيراً من السيد، لدرجة تحدي سيادة الذي يستخدمه («إنه رجل عادي جداً، فيما أنا، «شتيمة»!...» **زواج فيغارو**).

يتميز خادم المسرح الفرنسي بتقليد مزدوج: إيطالي، فهو خادم «مهرّج»، من الكوميديا دل آرتي، واختصاصه المؤثرات الهزلية (أرلكان، تريفولان). وفرنسي، فهو خادم حبكة، مبتكر ولامع، ويسير الفعل على هواه (سكابان، كريسبان، لوبان، دوبوا). الخادم، هذه الشخصية الشعبية بامتياز، يحمل في نفسه كل تناقضات المجتمعات والأنواع المسرحية: الاستعباد والتحرّر هما مرحلتا مساره.

لم تحظَ الخادمة بمصير لامع مثل نظيرها الذكر. ليس هناك تفريق بينها وبين المربية، إلا ابتداء من مسرحيات كورناي الكوميدية، كما أنه ليس لها تأثير مباشر في الفعل الدرامي.

Emelina, 1975; Aziza, 1978 *b*; Moraud, 1981; Forestier, 1988.

الفودفيل
VAUDEVILLE

بالإنجليزية: *Vaudeville*؛ بالألمانية: *Vaudeville*؛ بالإسبانية: *vodevil*.

في البداية، في القرن الخامس عشر، كانت الهزلية الخفيفة (أو «فو دو فيل») عرضاً يتضمّن أغاني، وبهلوانيات ومونولوجات. وبقي الأمر كذلك حتى بداية القرن الثامن عشر: قام فوزوليه (Fuzelier)، ولوزاج ودورنوفال (Dorneval) بتأليف عروض لمسرح مدينة الملاهي، تستعمل الموسيقى والرقص. ظهرت الأوبرا - الكوميديا عندما تطوّر الجزء الموسيقي بشكل واسع. في القرن التاسع عشر، وأصبحت الهزلية الخفيفة، مع سكريب (بين 1815 و1850)، ثم لابيش وفايدو، كوميديا حبكة، وكوميديا خفيفة، من دون ادعاء فكري: «الهزلية الخفيفة (...) هي بالنسبة إلى الحياة الحقيقية، كما هي الدمية المتحركة بالنسبة إلى الإنسان الذي يمشي. مبالغة متكلفةٌ جداً، لنوع من التصلب الطبيعي للأشياء» (Bergson, 1899:78). الهزلية الخفيفة، وهي مسرحية مكتوبة جيداً، تستمر اليوم من خلال البولفار الذي ورث حيويتها، وروحها الشعبية والكوميدية، وكلمات مؤلفها.

الكوميديا، المسرح البرجوازي، البارودي.

Sigaux, 1970; Ruprecht, 1976; Gidel *in*: Beaumarchais et *al*., 1984; Thomasseau, 1994; Lemahieu *in* Corvin, 1995.

حقائقي (عرض)
VÉRISTE (REPRÉSENTA-(TION

بالإنجليزية: *Verism*؛ بالألمانية: *Verismus*؛ بالإسبانية: *verista (represent-ación...)*.

حركة وموقف جمالي يطالبان بتقليد مثالي للحقيقة.

1- الحقائقي حركة أدبية وتصويرية إيطالية، تتابع وتستوحي من الطبيعية الفرنسية، وتتطور منذ نحو 1870 حتى 1920 (قائد الحركة: ج. فيرغا، 1840–1922). يقول إنه ينتمي إلى زولا، وتولستوي وإبسن.

إخراج كافاليريا روستيكانا (*Cavalleria rusticana*)، لِـ ماسكانيي (Mascagni)، عام 1884، يعتبر شهادة ولادة الحركة. (أعمال أخرى مهمة: أي باغلياتشي (*I Pagliacci*)، لِـ ليونكافالو (Leoncavallo). إيل نوست ميلان، لـ س. برتولاتزي (C. Bertolazzi). أوبراهات بوتشيني (Puccini)).

2- يلحق الحقائقي بالطبيعية في خضوعه التصويري للحقيقة، وإيمانه بالعلم والحتمية المطلقة (الإقليمية، الوراثة). في المسرح، يعيد العرض الحقائقي بناء المكان بأمانة، يجعل الشخصيات تتكلّم بحسب أصولها الإقليمية (لا الاجتماعية كما في الطبيعية فقط)، ينبذ كل الأعراف غير الواقعية للأداء (المؤتمنين على الأسرار، والمونولوجات، والمقاطع الطويلة، والمعلّلين والجوقة)، ويعود دوماً إلى موضوع الوسط الذي يخلق الانسان ويخنقه.

أكثر من الحركة بحد ذاتها، إن الإخراج الحقائقي (أو الطبيعي) هو أسلوب موجود بكثرة فوق الخشبة المعاصرة. كل الجهود تبذل كي لا يشعر المشاهد بأنه في المسرح، بل يشاهد خلسة حدثاً حقيقياً، «مستخرجاً» من الواقع المحيط.

☞ **الواقعية، الواقع المعروض، الواقع اللامسرحي، الإشارة، التاريخ.**

📖 «verismo», *Encyclopedia dello spettacolo*, 1962; «Vérisme», *Enciclopoedia universalis*, 1968; Chevrel, 1982.

نظم الشعر
VERSIFICATION

⊡ بالإنجليزية: *Versification*؛ بالألمانية: *Versifizierung*؛ بالإسبانية: *ver-sificación*.

1- النص الدرامي، وخصوصاً نصّ التراجيديا الكلاسيكية، غالباً ما يكون مكتوباً شعراً، مما يجبر الممثل على احترام طريقة نطق الكلام بدقة، وخصوصاً لفظ أقسام البيت الشعري الفرنسي ذي الاثنتي عشرة قدماً، التوقّف بعد التشديد على لفظ ما، وتقطيع الشطور إلى ستة أشكال ممكنة (واحد/ خمسة، اثنين/ أربعة، ثلاثة/ ثلاثة، أربعة/ اثنين، خمسة/ واحد، اثنين/ اثنين/ اثنين)، وخصوصاً، ملاحظة أوقات الانقطاع بالنسبة إلى القاعدة والرابط مع بناء نطق الكلام ومعنى النص. مسرح الأبيات ليس بالضرورة مسرحاً شاعرياً، لأنه يخضع قبل كل شيء إلى معيار من شاعرية تفرض قانونها الأساسي وأبياتها، وهذا منذ الإغريق وحتى الدراما الرومنطيقية. بيت الشعر الفرنسي المؤلف من اثنتي عشرة قدماً لا بدّ منه، سواء كان كلاسيكياً (راسين)، وحراً (هوغو) أو كلاسيكياً جديداً (روستان).

2- بدلاً من جعل بيت الشعر الفرنسي عادياً، بإغراقه في التحليل النفسي أو إخراج فتات منه تعتبر أساسية، غالباً ما يجهد الإخراج في الوقت الحاضر في عدم التهرّب من هذا الرسم، وحتى في جعله المكان الذي «يعيش» فيه النص موسيقياً، قبل أن يتخذ معنى، وينطلق «كالصاروخ» عبر الحالة ووصف الشخصيات. «فيتيز» صارم بشأن بيت الشعر الفرنسي المؤلف من اثنتي عشرة قدماً: «سنستمر على الرفض وعلى الانقلاب من دون انتهاك قواعد هندسة نطق الكلام أبداً. من المستحيل أداء مسرح راسين متهربين من مشكلة بيت الشعر الفرنسي. راسين من دون هذه الصيغة يخسر شكله ومضمونه. خسارة رهيبة! ستبقى عندها الحبكة، هذا التلوث المميت (لو موند - ديمانش *Le Monde-Dimanche*، 11-12 تشرين الأول/ أكتوبر 1981). هناك أشكال أقل إلزاماً من بيت الشعر الفرنسي المذكور، نجدها في أبيات كلوديل، البيت الحرّ (دوجاردان، وييتس، ت. وس. إليوت، وس. فراي، وهوفمانستال)، واليوم لدى هنري ميلّر أو ت. برنهارد.

3- لم يعد يعتبر بيت الشعر شراً لا بدّ منه، أو شكلاً معيباً يغطّي قوام النص: لقد أصبح المكان الذي نرى فيه حال النص، المكان الذي تبدو فيه اللغة وكأنها القيد والسجن للمتحدّث، والذي تبني فيه وتحدّد الكائن البشري في الوقت ذاته. عندما يقوم الممثل، مثل فيتيز، بجعل «بيت الشعر الفرنسي يتوهّج»، من خلال «مدّه إلى أقصى حد»، فهو يتكلم أيضاً عن علاقته بالعالم، والقصة التي تحكيها الرواية. ولكن في الوقت ذاته، يصبح من المستحيل الاعتماد على البسيكولوجيا، والطباع، والقصة، والموقف الدرامي: المعنى يظهر عدم ثقته في وجه معني محدّد على شكل خيال ورواية.

⇜ إلقاء (مع تفخيم/ خطابة)، إلقاء (أو طريقة القول).

📖 Vitez et Meschonnic, 1982; Claudel, 1983; Bernard, 1986; Milner et Regnault, 1987; Bergez, 1994; Regnault, 1996.

النسخة المسرحية
VERSION SCÉNIQUE

بالإنجليزية: *Stage version*؛ بالألمانية: *Bühnenfassung*؛ بالإسبانية: *Versión escénia*.

نسخة لعمل غير درامي، اقتُبس أو أعيدت كتابته لتقديمه كعرض، أو لترجمة كانت مخصصة للقراءة أولاً ثم جرى تعديلها أو اختصارها تمهيداً لنقلها إلى الخشبة.

المرئي والنصي
VISUEL ET TEXTUEL

بالإنجليزية: *Visual and Textual*؛ بالألمانية: *visuell und textuel*؛ بالإسبانية: *visual y textual*.

نميز في المسرح بين عنصرين أساسيين للعرض المسرحي. يشار إليهما بتعابير عدة:

- المرئي: أداء الممثل، وأيقونية الخشبة، والسينوغرافيا، والصور المسرحية.

- النصي: اللغة الدرامية والنصية، والتعبير بالرموز، ونظام الإشارات الاعتباطية.

إن كان من الواضح أن الإخراج هو مواجهة النص بالخشبة، وجعل النص منطوقاً، فعلى نقيض ذلك، فإن الميزات المتبادلة للنظامين – المرئي والنصي – ليستا معروفتين جداً. منذ تحليلات ليسينغ عن الرسم والشعر (Laokoon, 1766) وحتى تنظيم جاكوبسون للإشارات المرئية والسمعية (Jakob-son, 1971)، إن المقارنة تعطي التناقضات الموجودة في الجدول الذي يلي هذا المقطع. هذه التناقضات ليست مطلقة. إنها بالأحرى نزعات كبيرة أكثر منها تناقضات مطلقة، لأنه، وفي أثناء الفعل، نحن عاجزون بالطبع عن تمييز الصيغة السيميولوجية لكل إشارة، ومن هنا يأتي هذا الشعور لدى المشاهد بكلية وتركيبة الفنون (جيسامتكونستويرك).

1- مخطط التناقضات:

مراجعة الجدول الآتي:

المرئي	النصي
مبدأ التزامن	مبدأ التتابع
صور وألوان في الفضاء	أصوات ملفوظة في الزمان
تجاور فضائي	تتابع زمني
إمكانية البقاء للصورة	وقتية النص
تواصل مباشر بواسطة العرض	تواصل بواسطة راو (ممثل)، بواسطة نظام إشارات إعتباطية
	صعوبة تمييز المؤشرات السمعية

سهولة تمييز المؤشرات المرئية	إمكانية رواية الأحداث
	مرجع رمزي وخيالي
إمكانية وصف الاشياء	
مرجع متظاهر به على الخشبة (يختلط بالمعنى)	إمكانية شرح النص بمساهمة العناصر المرئية
إمكانية ارساء معان آتية من النص في المرئي	يجب إعادة بناء وضعية المنطوق
تعليمات فورية عن وضعية المنطوق	صعوبة جعل النص مختلفا (تجسيده)
صعوبة التعبير عن الاشارة المرئية	

2 - وساطة الصوت

الممثل هو «صورة متكلمة». أحياناً، يكون النص «موضحاً» بصورة. وأحياناً أخرى، وعلى النقيض، لا تفهم الصورة من دون «تعليق» النص. التزامن مثالي لدرجة أننا ننسى أننا أمام أسلوبي تعبير، وننتقل من دون صعوبة من واحد إلى آخر (Veltruský, 1941, 1977; Pavis, 1976 *a*). الإخراج هو تعديل للعناصر النصية والمرئية، ووعي بأن هذا التزامن، العادي والواضح في الواقع، هو في المسرح أثر فنّي. الوجود الجسدي للممثل يحتكر انتباه الجمهور ويسيطر على معنى النص غير المادي: «في المسرح، الإشارة التي يخلقها الممثل، وبفضل واقعيتها المخضعة، تميل إلى احتكار انتباه الجمهور على حساب المعاني المادية التي تنقلها الإشارة اللغوية. إنها تميل إلى تحويل الانتباه عن النص نحو التنفيذ الصوتي، عن الخطابات نحو الأفعال الجسدية، وحتى المظهر الخارجي للشخصية المشهدية... إلخ (...) كما أن سيميائية اللغة وسيميائية الأداء متعارضتان تماماً بسبب ميزاتهما الأساسية، هناك ضغط جدلي بين النص الدرامي والممثل، مرتكز بشكل أساسي على كون العناصر السمعية، للإشارة اللغوية، جزءاً لا يتجزّأ من المصادر الصوتية التي يستعملها الممثل» (Veltruský, 1977: 115).

3- القراءة بالفعل

الإخراج هو قراءة منفّذة: النص الدرامي ليس لديه قارئ فردي، بل قراءة ممكنة، نتيجة للتجسيد النصي نفسه، أي التجسيد المشهدي. قراءة الإخراج والنص الدرامي محجمة إذن بفضل المصرّحين المختلفين (الممثل، السينوغرافيا، منفذ الإضاءة... إلخ). الإخراج هو دائماً مثل عن التبادل المستحيل ما بين اللفظي واللالفظي: اللالفظي (أي التصوير من خلال العرض واختيار وضع منطوق) يجعل اللفظي يتكلّم، ويضاعف المنطوق، وكأن النص الدرامي، بعد إخراجه، قد نجح بالتحدّث عن نفسه من دون إعادة كتابة نص آخر، من خلال وضوح ما يقال ويرى. لأن الإخراج يتكلّم وهو يرينا. يقول من دون أن يتكلّم. رفض العطاء (الفيرنينوغ الفرويدي) هو أسلوب وجوده المعتاد. الإخراج، حتى لو كان بسيطاً وواضحاً، «ينقل» النص: إنه يجعل النص يقول ما لن ينجح في قوله نص نقدي: الذي لا يوصف، بالمعنى الأولي.

العلاقة بين المرئي والنصي «متوترة» دائماً، وخصوصاً في «المسرح الجديد»، لأن العين والأذن لهما ردّات فعل مختلفة

الإيقاعات: «الكلمات تتوجّه إلى الأذن، والتشكيل إلى العين. بهذه الطريقة، تعمل المخيِّلة تحت تأثير انطباعين، واحد بصري وآخر سمعي. وما يميّز المسرح القديم عن الجديد، هو أنه في هذا الأخير، يخضع كلّ من التشكيل والكلمات لإيقاعه الخاص، وحتى إن الطلاق يقع بينهما أحياناً» (Meyerhold, 1973: 117).

☜ نص وخشبة، إشارة مسرحية، إخراج، حالة عرض البيان الملفوظ، (المنطوق) حيّز داخلي، سيميولوجيا.

📖 Francastel, 1970; Lyotard, 1971; Freud, 1973; Leroi-Gourhan, 1974; Lindekens, 1976; Barthes, 1982; Gauthier, 1982; Pavis, 1996 *a*.

الصوت

VOIX

بالإنجليزية: *Voice*؛ بالألمانية: *Stimme*؛ بالإسبانية: *voz*.

صوت الممثل هو آخر مرحلة قبل أن يتلقّى المشاهد النص والمشهد: هذا يدلنا على أهميته في تشكيل المعنى والتأثير، وأيضاً على الصعوبة الموجودة في وصفه وتقييمه وفهم مؤثراته.

1- «نوعية الصوت»: المعايير الصوتية

الصوت، هذا «التوقيع الحميمي للممثل» (بارت)، هو في البداية ميزة حسية، وصعبة التحليل، إلا من خلال حضور الممثل، والتأثير الذي يتركه في المستمع.

ارتفاع، قوة ونبرة، وتلوّن الصوت، هي عوامل مادية بكل معنى الكلمة، لذا لا يستطيع الممثل التحكّم فيها كثيراً. إنها تسمح بالتعرّف الفوري على الشخصية، وفي الوقت ذاته، تؤثّر مباشرة، كإدراك مباشر وحسّي، في حساسية المشاهد. عندما يصف آرتو «مسرح القسوة» الخاص به، هو في الواقع لا يقوم إلّا بوصف كل منطوق للنص المسرحي: «النظام الصوتي ثابت: الأصوات، والضجيج، والصراخ، يبحث عنها أولاً لميزاتها الاهتزازية، ثم لما تمثّله» (1964*b*: 124)... الكلمات «تأخذ بمعنى تعويذي، وسحري بالفعل – لشكلها، لانبثاقاتها الحساسة، لا لمعناها فقط» (1964*b*: 189). الصوت هو تمديد، إطالة للجسد في الفضاء.

في المسرح، أكثر ربما من الرسالة اليومية، مادية الصوت لا تمحي نهائياً أبداً على حساب معنى النص. «نوعية الصوت» (Barthes, 1973*a*)، هي رسالة تسبق التعبير – التواصلي الخاص بها (بحسب اللهجة، النبرة، والتلوين البسيكولوجي). ليس لديها شيء مقصود، ولكنها «مزيج جنسي من النبرة واللغة، يستطيع إذن أن يكون، هو أيضاً، بموازاة الإلقاء، مادةَ الفن: فن قيادة الجسد (ومن هنا أهميتها في مسارح الشرق الأقصى)» (1973*a*: 104).

الصوت هو عند تقاطع الجسد واللغة الملفوظة. إنه وساطة بين الجسدية المحض غير المرمّزة والحرفية المتأصلة بالخطاب، «بين الجسد والخطاب» (Bernard, 1976: 353)، «تأرجح دائم، حركة مزدوجة تحت الضغط، بما أنها بحث عن تردّد جسدي، تهدف إلى تجاوزها للتواصل مع الآخرين» (*Ibid.*: 358). يقع الصوت إذن عند نقطة التقاء أو ضغط متبادل بين الجسد والنص، وأداء الممثل والإشارات اللغوية. الممثل هو، بفضل صوته، في الوقت ذاته، حضور جسدي محض، وحامل نظام إشارات لغوية. فيه، يتحقّق في الوقت ذاته، تجسيد الفعل ووضع الجسد في نظام.

2- التقييم النطقي

أ- النبرة

تضبط النبرة ارتفاع الصوت وتشديدات (توكيدات) الجملة. صوت الممثل يحمل أيضاً رسالة النبرة، والتوكيد، والإيقاع. تدلّ النبرة منذ البداية (وحتى قبل وصول المعنى) على وضع المتحدث، ومكانه في المجموعة، وحركته الاجتماعية. إنها تعطي شكلاً للملفوظ، من خلال وسمه بإضاءة حاذقة جداً، ومن هنا يأتي الاختبار الذي يعرفه الممثلون جيداً، والذي يقضي بجعلهم يؤدّون مواقف متعدّدة وهم يلفظون الكلمات ذاتها بنبرة مختلفة (Jakobson, 1963: 215). تحدّد النبرة موقف المتحدث في وجه ملفوظاته، وتعبّر عن شكلها، وخصوصاً العواطف، والإرادة، والموافقة على الملفوظ... إلخ. إنها تعبّر أيضاً، كما برهن ذلك باكتين جيداً، عن الاتصال مع المستمع، والعلاقة بالآخر، وتطوّر الموقف، ومن هنا يأتي مكانها الاستراتيجي: «النبرة موجودة دائماً عند حدود اللفظي واللالفظي، والمقال واللامقال. من خلال النبرة، يدخل الخطاب في اتصال فوري مع الحياة» (Todor-ov, 1981: 74). النبرة تهم ما لفظ كما الملفوظ على السواء، معنى النص وعمل الممثل، دلالات الألفاظ وواقعيتها.

ب- المسرحة

هناك مخرجون، أمثال لوماهيو، فيليجييه، فيتيز (مسرحيات موليير الأربع) أو منوشكين (سلسلة مسرحيات شيكسبير) أو بوشفالد، يحاولون مسرحة صوت الممثل، بتحاشي إنتاج المؤثرات الطبيعية، النفسية أو التعبيرية، وبالتشديد على أو إعطاء إيقاع للنص الذي يجب أن يقال، وفقاً لبلاغة مستقلة لها قواعدها الخاصة التي تعالج النص كمادة سمعية، ومشيرة بكل وضوح إلى موقع الصوت في الجسد، ومنطوقه، كحركة تشدّ الجسد كله ليترك المستمع انتباهه يعوم، كما الطبيب النفسي أمام خطاب الشخص الذي يحلل نفسيته، ليسمع بشكل أفضل ما تستطيع هذه الخطابة الجديدة أن تقوله عن رغبة الممثل والشخصية التي يؤديها موسيقياً أمامنا.

ج- المادية

يملك الصوت نوعاً الكثافة نشعر فيه بجسدية الممثل. حسّ الإيقاع، فضائية الخطاب، تعدد أصوات العبارات، كلها عوامل تعطي الصوت نوعيته ومسرحته.

د- التحليل

يمتلك الصوت كثافة ما نحسّ عبرها بجسدية الممثل. إن معنى الإيقاع، وحيزية الخطاب، وتعدّد صوتيات الكلمات، كل هذا يعطي للصوت «خامته وطبيعته المسرحية».

د- تحليل

من دون استعمال الوسائل العلمية للفظية، يحاول التحليل إيجاد مؤثرات السرعة أو البطء، والتردّد، ومدة ووظيفة التوقفات، و«فيزيائية اللغة»، وإبراز مجموعات التنفّس والخط اللحني، وضع «الإطارات الإيقاعية» في أماكنها (Garcia-Martinez, 1995)، واستثمار جسد الممثل في النص الذي يلفظه.

Trager, 1958; Veltruský, 1941, 1977; 🕮 *Traverses*, no. 20, 1980: R. Durand, 1980*b*; Finter, 1981; Meschonnic, 1982; Barthes, 1981, 1982: 217-277; Cornut, 1983; Zumthor, 1983; Fonagy, 1983; Bernard, 1986; Castarède, 1987; J. Martin, 1991; Garcia-Martinez, 1995.

الصوت المسجل
VOIX OFF

من الإنجليزية، «Voice Off»: عبارة تستعمل في السينما للإشارة إلى صوت نسمعه من خارج الصورة، ويجب أن نفرقها عن «Voice Over»، وهو صوت نسمعه، لكنه ليس لشخصيات الرواية، المرئيين وغير المرئيين، بل هو صوت راوٍ خارجي أو داخلي للرواية.

في المسرح، الصوت (والموسيقى، والمؤثرات الصوتية والشريط المسجل أيضاً) **يمكن أن يأتي من المكبرات، لا من الممثلين** على الخشبة. الصوت المسجل إذن، ليس صوت شخصية من الرواية، أو ممثل من العرض، **غير مرئي بالنسبة إلى المشاهد، بل يأتي** بناء على طلب المخرج - المؤلّف وتوجيهاته، راوٍ يعلّق على الفعل المشهدي، شخصية نسمعها أو شخصية أخرى تتخيّل الأفكار أو المونولوج الداخلي.

من خلال فصل الصوت عن الجسد يمكن التعرف إليه، ومن خلال منحنا قدرة سماعه بوسائل فوق - جسدية، يدخل الإخراج نوعاً من الشك في أصله وفي موضوع الخطاب.

المحتمل الوقوع/ المشابه للواقع
VRAISEMBLABLE, VRAISEMBLANCE

بالإنجليزية: *verisimilitude*؛ بالألمانية: *Wahrscheinlichkeit*؛ بالإسبانية: *verosimilitud*.

1- أصل الفكرة

بالنسبة إلى الدراماتورجيا الكلاسيكية، المحتمل الوقوع هو ما يبدو حقيقياً بالنسبة إلى الجمهور، في الأفعال، الشخصيات والعرض، سواء كان ذلك على مستوى الأفعال الدرامية، أم طريقة تقديمها على الخشبة. المحتمل الوقوع هو مفهوم متعلّق بتلقي المشاهد، لكنه يفرض على المؤلف المسرحي ابتداع حكاية وحوافز تنتج وقع ووهم الحقيقة. مطلب مشابهة الواقع (بحسب التعبير العصري) يعود إلى **فن الشعر** لأرسطو. وقد حافظ على نفسه وتحدّد أكثر حتى الكلاسيكية الأوروبية. إنه يتألف من مفاهيم عدّة تصف طريقة وجود الأفعال الدرامية: الحقيقي، والممكن، والضروري، والمعقول، والواقعي. بحسب أرسطو: «ليس العمل الخاص بالشاعر رواية **الأمور التي وقعت فعلاً، بل رواية ما كان يمكن أن يحدث. الأحداث ممكنة بحسب المحتمل الوقوع أو الضرورة». الأهمية بالنسبة إلى الشاعر، ليست إذن الحقيقة التاريخية، بل الطابع المشابه للواقع، والثقة بما ينقله، وموهبة تعميم ما يقدمه. من هنا** يأتي التناقض الأساسي بينه وبين المؤرخ: «ما يميزهما (...) هو أن الأول (المؤرخ) يخبر الأحداث التي جرت، والثاني الأحداث التي يمكن أن تجري. كما أن الشعر فلسفي أكثر وطابعه أرقى من التاريخ، لأن الشعر يتحدّث بالأحرى عن العام، والتاريخ عن الخاص» (§1451*b*).

باختياره العام، النموذجي، يفضل الشاعر الإقناع على الحقيقة التاريخية. إنه يراهن على فعل درامي «متوسّط»، موثوق لكنه مثير للاهتمام، ممكن لكنه خارج عن المألوف. هناك إذن ضغط يمكن تلمسه بين الفعل الدرامي الذي يأسر (لأنه خيالي واستثنائي) والفعل الدرامي الذي يقبله رأي ومعتقدات الجمهور. من هنا يأتي التناقض ما بين المشابه للواقع والسحري، وهما تعبيران خصمان، لا يجب لواحد منهما أن يكون من دون الثاني: «الساحر هو كل ما هو ضد المسار العادي للطبيعة. المشابه للواقع هو كل ما هو مطابق

لرأي الجمهور» (Rapin, *Réflexions sur la poétique*, 1674).

المشابه للواقع يميز الفعل الدرامي الممكن منطقياً، بسبب التتابع المنطقي للدوافع، هو ضروري بالنسبة إلى منطقية الحكاية: «يجب البحث أيضاً، في الأطباع، كما في تركيب الوقائع، دائماً عن الضروري أو المشابه للواقع، بشكلٍ تكون فيه هذه الشخصية مثلاً تتكلّم أو تتصرّف بهذه الطريقة، وبعد هذا الأمر أن يحدث ذاك» (*Poétique d'Aristote*, §1454*b*).

التوازن بين مكوّنات المشابه للواقع هذه، حساسة جداً وغير ثابتة. إنه يتحقّق بشكل تام عندما يصبح هناك مجال للاتفاق بين المؤلف والجمهور، عندما يكون هناك «توافق تام بين عبقرية الشاعر وسنّ المشاهد» (Marmontel, 1763, vol. III: 478)، وعندما يكون الوهم المسرحي مثالياً، وتتحقّق «وحدة الحكاية، طولها المناسب، أي باختصار، هذه المحتملة الوقوع المطلوبة جداً والضرورية جداً في كل قصيدة، بهدف واحد فقط وهو عدم إتاحة أي فرصة للناظرين بالتفكير بما يشاهدونه، وبالشكّ في الواقع» (Chapelain, *Lettre sur la règle des vingt-quatre heures*, 1630). المحتملة الوقوع مضمونة إذن من خلال الاحترام التام لقاعدة الوحدات الثلاث.

2- نسبية المحتمل الوقوع

قاعدة المحتمل الوقوع مفيدة للدراماتورجيا المعيارية القائمة على الوهم، العقل وكونية الصراعات والتصرفات. على نقيض الاعتقاد الكلاسيكي، ليست هناك مشابهة للواقع بحد ذاته غير قابلة للتغيير، نستطيع تحديدها نهائياً. هناك مجموعة من القوانين والأعراف الأيديولوجية، مرتبطة بحقبة تاريخية، على الرغم من شموليتها الظاهرة. إنها ليست سوى «رمز أيديولوجي ومبالغ فيه، مشترك بين المرسل والمتلقي، مؤكّداً بذلك وضوح الرسالة من خلال مراجع ضمنية أو صريحة لنظام قيم مؤسساتية (نص إضافي) واقعية» (Hamon, 1973).

المشابه للواقع هو حلقة متوسطة بين «الطرفين»، مسرحة الوهم المسرحي وواقع الشيء الذي يقلّده المسرح. الشاعر يبحث عن وسيلة لمصالحة هذين المطلبين: عكس الواقع عبر التصرّف بحقيقية، وإعطاء معنى للمسرحي من خلال خلق نظام فني مغلق على نفسه. هذا «المبادل» بين الواقع والخشبة هو في الوقت ذاته متسم بالتقليد (يجب أن يترك أثر الواقع وهو يقدّمه) والسيميولوجي (يجب أن يعني الواقع من خلال تركيب متماسك من الإشارات، خالقاً تأثيراً مسرحياً). عبارة «مشابه للواقع» بحد ذاتها، وبحسب التشديد على واحدة من الكلمتين، تحتوي في الوقت ذاته على وهم الحقيقي (واقعية مطلقة) وحقيقة الوهم (مسرحة مكتملة). كل شيء يشير إذن إلى أن المشابه للواقع مبني في الوقت ذاته كعملية تجريد الواقع المقلد، وكرمز تناقضات الدلالات اللفظية.

هذا ما يفسر نسبيته التاريخية: الحقيقي يتغير، والظاهر (المظهر) خصوصاً، يتطوّر. العامل الأول لهذه التغييرات، هو إيمان حقبة ما بقدرتها وطرقها لإعادة إنتاج الواقع. كل مدرسة تحاول، وبحماسة نسبية، أن تصف الواقع: بالنسبة إلى الكلاسيكية، حقيقة العلاقات الإنسانية والقواعد الجيدة التي يجب استعمالها كانتا أساسيتين. بالنسبة إلى المذهب الطبيعي، الواقع بذاته هو الذي يكون غرض الوصف. بالإضافة إلى ذلك، كل نوع أدبي له «حكم خيالي» محدّد، لديه أعراف أداء ومعنى، من الضروري جداً احترامها (بالنسبة إلى الأمثال أو الحكايات الخرافية، وعلى

سبيل المثال، الحقيقي والواقعي سيكونان متناقضين تماماً). بالنسبة إلى المؤلّف المسرحي، كما إلى المشاهد، معرفة «المفتاح» الخيالي - الذي يجب بواسطته فك رموز الأفعال الدرامية، ثم قراءتها - ضرورية جداً.

تقودنا هذه الأفكار إلى انقلاب في آفاق وافتراضات المحتمل الوقوع: الأمر لا يتعلّق - كما كان يظن الكلاسيكيون - بمعرفة أي واقع يجب وصفه وجعله نصاً، في النص وعلى الخشبة.. إنما بفهم نوع الخطاب الخيالي الأكثر تأقلماً مع الواقع الذي نريد وصفه. المشابه للواقع، كما المذهب الواقعي، لا يتعلّق بواقع يجب تقليده جيداً، بل تقنية فنية لوضع هذا الواقع في إشارات.

📖 D'Aubignac, 1657 ; Corneille, 1660; Bray, 1927; *Poétique*, 1973, no. 16.

المراجع

تحتوي أغلب المقالات التي تؤلف هذا القاموس على بيبليوغرافيا معينة. عندما يتم الاستشهاد بعمل ما في قلب المقال، لم يكن مدرجاً في نهاية المقال، إلا أنه بالتأكيد يشكل مرجعاً أساسياً للمسألة المعالجة.

تم ذكر تواريخ الأعمال والمقالات المستشهد بها للطبعة المستخدمة. أما بالنسبة إلى النصوص الشهيرة كثيراً والتي تمت إعادة طباعتها فقد تم ذكر تاريخ صدورها الأول وفي نهاية المقال تم ذكر تاريخ الطبعة المستخدمة بين هلالين.

ABEL, L.1963. *Metatheatre. A New View of Dramatic Form*, Hill and Wang, New York.

ABIRACHED, R. 1978. *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Grasset, Paris, rééd. «Tel», 1994.

1992. *Le Théâtre et le Prince*, Plon, Paris.

ABRAHAM, F. 1933. *Le Physique au théâtre*, Coutan-Lambert, Paris.

ADAM, J.-M. 1976. *Linguistique et Discours littéraire*, Larousse, Paris. 1984. Le Récit, PUF, Paris.

ADAMOV, A. 1964. *Ici et Maintenant*, Gallimard, Paris.

ADORNO, Th. 1974. *Théorie esthétique*, Klincksieck, Paris.

ALCANDRE, J.-J. 1986. *Ecriture dramatique et pratique scénique. Les Brigands sur la scène allemande des XVIII[e] et XIX[e] siècles*, Lang, Bern, 2 vol.

ALIVERTI, I. (ed.) 1985. *Quaderni di Teatro*, no. 28 ("Rittratto d'attore").

ALLEVY, M.-A. 1938. *La Mise en scène en France dans la première moitié du XIX[e] siècle*, Droz, Paris.

ALLIO, R. 1977. «De la machine à jouer au paysage mental», entretien avec J.-P. Sarrazac, *Travail théâtral*, no. 28-29.

ALTER, J. 1975. «Vers le mathématexte au théâtre: En codant Godot», in: HELBO, 1975.

1981. «From Text to Performance», *Poetics Today*, II, 3.

1982. «Performance and Performance: On the Margin of Theatre Semiotics», *Degrés*, no. 30.

ALTHUSSER, L. 1965. «Notes sur un théâtre matérialiste», *Pour Marx*, Maspéro, Paris.

AMIARD-CHEVREL, C. 1979. *Le Théâtre artistique de Moscou*, CNRS, Paris.

1983. (Ed.) *Du cirque au théâtre*, Ed. L'Âge d'homme, Lausanne.

AMossy, R. 1981. (Ed.) *Poetics Today*, vol. II, no. 3 ("Drama, Theater, Performance: a semiotic perspective»).

1981. «Towards a Rhetoric of the Stage. The Scenic Realization of Verbal Cliché", *Poetics Today*, vol. II, no. 3.

1982. *Les Discours du cliché*, SEDES, Paris.

ANCELIN-SHUTZENBERGER, A 1970. *Précis du psychodrame*, Editions universitaires, Paris.

ANDERSON, M. (ed.) 1965. *Classical Drama and its Influence*, Methuen, London.

Annuel du théâtre (*L*) (éd. J.-P. SARRAZAC) Saison 1981-1982. saison 1982-1983, Meudon.

ANTOINE, A. 1903. «Causerie sur la mise en scène", *Revue de*

Paris, 1[er], avril. 1979. *Le Théâtre libre*, Slatkine reprints.

APPIA, A. 1895. *La Mise en scène du drame wagnérien*, Léon Chailley, Paris.

1899. *La Musique et la mise en scène*, Société suisse du théâtre. Berne, 1963.

1921. *L'oeuvre d'art vivant*, Atar-Billaudot, Paris-Genève. 1954. «Acteur, espace, lumière, peinture". *Théâtre populaire*, no. 5, janvier-février.

1983-1992. *Oeuvres complètes*, 4 vol., Ed. L'Âge d'homme, Lausanne.

ARISTOTE 330 av. J.-C. *Poétique*, Les Belles Lettres, Paris, 1969.

ARMENGAUD, F. 1985. *La pragmatique*, PUF, Paris.

ARNOLD, P. 1946. *Frontières du théâtre*, éd. du Pavois, Paris.

1947. *L'Avenir du théâtre*, éd. Savel, Paris.

1951. «Eléments de l'art dramatique», *Journal de psychologie normale et pathologique*, janvier-juin.

1957. *Le Théâtre japonais-NôKabuki-Shimpa-Shingeki*, L'Arche, Paris.

1974. *Le Théâtre japonais aujourd'hui*, La Renaissance du livre, s. l.

ARRIVÉ, M. 1973. «Pour une théorie des textes polyisotopiques", *Langages*, no. 31.

ARTAUD, A. 1964a. *Oeuvres complètes*, Gallimard, Paris.

1964b. *Le Théâtre et son double*, Gallimard, «Idées», Paris, 1938.

ASLAN, O. 1963. *L'Art du théâtre, anthologie de textes*, Seghers, Paris.

1974. *L'Acteur au XX[e] siècle*, Seghers, Paris.

1977. «L'improvisation, approche d'un jeu créateur», *Revue d'esthétique*, no. 1-2.

1993. *Le Corps en jeu*, CNRS, Paris.

ASLAN, O; BABLET, D. (éd.) 1985. *Le Masque, du rite au théâtre*, CNRS, Paris.

ASTON, G. (et al.) 1983. *Interazione, dialogo, convenzioni. Il caso del testo drammatico*, Clueb, Bologna.

Atlantisbuch des Theaters (éd. M. HÜRLIMANN) 1966. Atlantis Verlag, Zürich/ Freiburg.

ATTINGER, G. 1950. *L'Esprit de la commedia dell'arte dans le théâtre français*, Librairie théâtrale, Paris.

ATTOUN, L. 1988. *Théâtre ouvert à livre ouvert* 1971-1988, Rato diffusion.

AUBAILLY, J.-C. 1976. *Le Monologue, le Dialogue et la Sotie*, Honoré Champion, Paris.

AUBERT, C. 1901. *L'Art mimique*, E. Meuriot, Paris.

AUBIGNAC (D'), F.-H. 1657. *La Pratique du théâtre*, ed. P. Martino, Champion, Paris, 1927.

AUBRUN, C. 1966. *La Comédie espagnole*, PUF, Paris.

AUERBACH, E. 1969. *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Gallimard, Paris.

AUSTIN, J.-L. 1970. *Quand dire, c'est faire*, Le Seuil, Paris.

AUTRAND, M. 1977. *Le Cid et la classe de français*, Cedic, Paris.

AVIGAL, S. 1980. *Les Modalités du dialogue dans le discours* théâtral, thèse III^e cycle, université de Paris III.

1981. «What do Brook's Bricks Mean? Toward a Theory of "Mobility" of Objects in Theatrical Discourse», *Poetics Today*, vol. II, no. 3.

AVIGAL, S.; WEITZ, S. 1985. «The Gamble of Theatre: From an implied Spectator to the actual Audience», *Poetics Today*, vol. VI.

AZIZA, C.; OLIVIERI, C.; SCTRICK, R. 1978a. *Dictionnaire des symboles et des thèmes littéraires*, Nathan, Paris.

1978b. *Dictionnaire des types et des caractères littéraires*, Nathan, Paris.

BABLET, D. 1960. «Le mot décor est périmé», *Revue d'esthétique*, tome XIII, fasc. 1.

1965. *Le Décor de théâtre de 1870 à1914*, CNRS, Paris.

1968. *La Mise en scène contemporaine* (1887-1914), La Renaissance du livre, Paris.

1972. "Pour une méthode d'analyse du lieu théâtral», *Travail théâtral*, no. 6.

1973. "L'éclairage et le son dans l'espace théâtral», *Travail théâtral*, no. 13, octobre décembre.

1975. *Les Révolutions scéniques au XX^e siècle*, Société internationale d'art xx^e siècle, Paris.

1978. *Collage et Montage au théâtre et dans les autres arts durant les années vingt*, La Cité, Lausanne.

BABLET, D.; JACQUOT, J. 1971. *L'Expressionnisme dans le théâtre européen*, CNRS, Paris.

BACHELARD, G. 1957. *La Poétique de l'espace*, PUF, Paris.

BADENHAUSEN, R.; ZIELSKE, H. (eds). 1972. *Bühnenformen, Bühnenräume, Bühnendekorationen*, Berlin.

BAHKTINE, M. 1970. *La Poétique de Dostoïevski*, Seuil, Paris.

1971. *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Gallimard, Paris (original en russe: 1965).

1978. *Esthétique de la création verbale*, Gallimard, Paris.

BALME, C. 1995. *Theater im postkolonialen Zeitalter*, Niemeyer, Tübingen.

BANHAM, M. 1988. (Ed.) *The Cambridge Guide to World Theatre*, Cambridge University Press.

BANU, G. 1981. *Bertolt Brecht ou le Petit contre le Grand*, Aubier-Montaigne, Paris.

1981. *Le Costume de théâtre dans la mise en scène contemporaine*, CNDP, Paris.

1984. *Le Théâtre, sorties de secours*, Aubier, Paris.

1989. "Le théâtre art du passé, art du présent», dans: *Art Press*.

BANU, G.; UBERSFELD, A. 1979. *L'Espace théâtral*, CNDP, Paris.

BAR, F. 1960. *Le Genre burlesque en France au XVII^{e} siècle. Etude de style*, d'Artrey, Paris.

BARBA, E. 1982. "Anthropologie théâtrale", *Bouffonneries*, no. 4, janvier.

1982. *L'Archipel du théâtre*, Contrastes Bouffonneries.

1993. *Le Canoë de papier*, Bouffonneries.

BARBA, E.; SAVARESE, N. 1985. *L'Anatomie de l'acteur*, Contrastes Bouffonneries.

1995. *L'Energie qui danse. L'Art secret de l'acteur*, Bouffonneries, no. 32-33.

BARKER, C. 1977. *Theatre Games. A New Approach to Drama Training*. Eyre Methuen, London.

BARRAULT, J.-L. 1959. *Nouvelles Réflexions sur le théâtre*, Flammarion, Paris.

1961. *Le Phénomène théâtral*. Clarendon Press, Oxford.

BARRET, G. 1973. *Pédagogie de l'expression dramatique*, université de Montréal.

BARRUCAND, D. 1970. *La Catharsis dans le théâtre, La psychanalyse et la psychothérapie de groupe*, Epi, Paris.

BARRY, J. 1970. *Dramatic Structure: the Shaping of Experience*, University of California Press, Berkeley.

BARTHES, R. 1953. *Le Degré zéro de l'écriture*, Le Seuil, Paris.

1957. *Mythologies*, Le Seuil, Paris.

1963. *Sur Racine*, Le Seuil, Paris.

1964. *Essais critiques*, Le Seuil, Paris.

1966a. «Introduction à l'analyse structurale des récits», *Communications*, no. 8. Repris dans *Poétique du récit*, 1977.

1966b. *Critique et verité*, Le Seuil, Paris.

1970. *S/Z*, Le Seuil, Paris.

1973a. *Le Plaisir du texte*, Le Seuil, Paris.

1973b. "Diderot, Brecht, Eisenstein", *Revue d'ésthétique*, vol. XXVI, fascicule 2-3-4. Repris dans BARTHES, 1982.

1975. *Roland Barthes par Roland Barthes*, Le Seuil, Paris.

1978a. *Leçon*, Le Seuil, Paris.

1978b. *Prétexte*: *Roland Barthes* (Colloque de Cerisy), UGE, Paris.

1981. *Le Grain de la voix*, Le Seuil, Paris.

1982. *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Le Seuil, Paris.

1984. *Le Bruissement de la langue*, Le Seuil, Paris.

BARTHES, R.; BERSANI, L.; HAMON, Ph.; RIFFATERRE, M.; WATT, I. 1982. *Littérature et Réalité*, Le Seuil, Paris.

BARTOLUCCI, G. 1968. *La Scrittura scenica*, Lerici, Roma.

BARTOLUCCI, G. et URSIC, G. 1977. *Teatro-Provocazione*, La Biennale di Venezia, Marsilio Editori.

BASSNETT, S. 1980. "An introduction to Theatre Semiotics», *Theatre Quarterly*, no. 38.

BATAILLE, A. 1990. *Lexique de la machinerie théâtrale à l'intention des praticiens et amateurs*, Librairie théâtrale, Paris.

BATAILLON, M. 1972. "Les finances de la dramaturgie", *Travail théâtral*, no. 7.

BATTCOCK, G.; NICKAS, R. 1984. *The Art of Performance. A Critical Anthology*, Dutton, New York.

BATY, G. 1945. «La mise en scène», *Théâtre I*, Editions du Pavois, Paris.

BAUDELAIRE, C. 1951. *Oeuvres complètes*, Gallimard, "La Pléiade", Paris. (En particulier De l'essence du rire, 1855 et "R. Wagner et Tannhäuser", 1861).

BAUDRILLARD, J. 1968. *Le Système des objets*, Gonthier, Paris.

BAZIN, A. 1959. *Qu'est-ce que le cinéma?*, Editions du Cerf, Paris.

BEAUMARCHAIS (DE), J.-P.; COUTY, D.; REY, A. 1984. *Dictionnaire des littératures de langue française*, Bordas, Paris, 3 vol., rééd. 1994, 4 vol.

BECKERMAN, B. 1970. *Dynamics of Drama*, Alfred A. Knopf, New York. 1979. «Theatrical perception", *Theatre Research International*, vol. IV, no. 3.

BECQ DE FOUQUIERES, L. 1881. *Traité de diction et de lecture à haute voix*, Charpentier, Paris.

1884. *L'Art de la mise en scène. Essai d'esthétique théâtrale*, Charpentier, Paris.

BEHAR, H. 1978. "Le théâtre expérimental", *Littérature*, no. 30.

BEHLER, E. 1970. "Der Ursprung des Begriffs der tragischen Ironie", *Arcadia*, Band 5, Heft 2.

BENHAMOU, A.-F. 1981. *Britannicus par le Théâtre de la Salamandre*, Solin, Paris.

BENHAMOU, M.; CARAMELLO, C. (ed.) 1977. *Performance in Postmodern Culture*, Coda Press, Madison.

BENICHOU, P. 1948. *Morales du Grand Siècle*, Gallimard, Paris, rééd. "Folio", 1988.

BENJAMIN, W. 1928. *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in *Schriften*, traduction française: *Origine du drame baroque allemand*, Flammarion, Paris, 1985.

1969. *Ecrits sur Bertolt Brecht*, Maspero, Paris.

BENMUSSA, S. 1971. "Le théâtre des metteurs en scène", *Cahiers Renaud Barrault*, no. 74. 1974.

"La déréalisation par la mise en scène", *L'Onirisme et L'Insolite dans le théâtre français contemporain*, P. Vernois, ed. Klincksieck, Paris.

1977. "Travail de scène, travail de rêve", *Revue d'esthétique*, no. 1-2.

BENSKY, R.-D. 1971. *Recherches sur les structures et la symbolique de la marionnette*, Nizet, Paris.

BENTLEY, E. 1957. *In Search of Theatre*, Vintage Books, New York.

1964. *The Life of the Drama*, Atheneum, New York.

BENVENISTE, E. 1966, 1974. *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris, 2 vol.

BERG, J.; RISCHBIETER, H. 1985. *Welttheater*, Braunschweig, Westermann.

BERGALA, A. s. d. *Initiation à la sémiologie du récit en images*, Les Cahiers de l'audiovisuel, Paris.

BERGEZ, D., GERAUD, V., ROBRIEUX, J.-J. 1994. *Vocabulaire de l'analyse littéraire*, Dunod, Paris.

BERGMAN, G. 1964. «Der Eintritt des Berufsregisseurs in das französische Theater», *Maske und Kothurn*, no. 3-4.

1966. "Der Eintritt des Berufsregisseurs in die deutschsprachige Bühne", *Maske und Kothurn*, no. 12.

1977. *Lighting in the Theatre*, Almqvist et Wiksell International, Stockholm.

BERGSON, H. 1899. *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, PDF, Paris, 1940.

BERNARD, J.-J. 1922. "Le silence au théâtre", *La Chimère*, no. 5.

BERNARD, M. 1976. *L'Expressivité du corps*, J.-P. Delarge, Paris. 1977. "Les mythes de l'improvisation théâtrale ou les travestissements

d'une théâtralité normalisée", *Revue d'esthétique*, no. 1-2.

1980. "La voix dans le masque et le masque dans la voix", *Traverses*, no. 20.

1986. "Esquisse d'une théorie de la théâtralité d'un texte en vers à partir de l'exemple racinien", in *Mélanges pour J. Scherer*, 1986.

BERNARDY, M. 1988. *Le Jeu verbal ou traité de diction française à l'usage de l'honnête homme*, Ed. de l'Aube.

BERRY, C. 1973. *Voice and the Actor*, Harrap, London.

BETTETINI, G. 1975. *Produzione del senso e messa in scena*, Bompiani, Milano.

Biblioteca teatrale 1978. No. 20 ("Drama/ Spettacolo").

BICKERT, H. 1969. *Studien zum Problem der Exposition im Drama der tektonischen Bauform*, Marburger Beitrage zur Germanistik, vol. XXIII.

BIRDWHISTELL, R. 1973. *Kinesics and Context. Essays on Body-Motion Communication*, Penguin University Press.

BLANCHART, P. 1948. *Histoire de la mise en scène*, PUF, Paris.

BLOCH, E. 1973. "*Entfremdung* et *Verfremdung*, aliénation et distancitation", *Travail théâtral*, no. 11, printemps.

BLÜHER, K. 1971. "Die französischen Theorien des Dramas im 20. Jahrhundert», W. Pabst (ed.), *Das moderne französische Drama*, E. Schmidt Verlag.

BOAL, A. 1977. *Théâtre de l'opprimé*, Maspero, Paris.

1990. *Méthode Boal de théâtre et de thérapie*, Ramsay, Paris.

BOGATYREV, P. 1938. "Semiotics in the Folk Theatre" et "Forms and Fonctions of Folk Theatre", in MATEJKA,1976a. 1971. "Les signes au théâtre", *Poétique*, no. 8.

BOLL, A. 1971. *Le Théâtre total. Etude polémique*, O. Perrin, Paris.

BOLLACK, J.; BOLLACK, M. 1986. *Commentaire et traduction de OEdipe Roi*, Presses universitaires de Lille, 3 vol.

BONNAT, Y. 1982. *L'Eclairage des spectacles*, Librairie théâtrale, Paris.

BOOTH, W. 1961. *The Rhetoric of Fiction*, The University of Chicago Press.

1974. *The Rhetoric of Irony*, The University of Chicago Press.

1977. "Distance et point de vue", *Poétique du récit*, Le Seuil, Paris.

BORGAL, C. 1963. *Metteurs en scène*, F. Lanore, Paris.

BORIE, M. 1980. "Anthropologia", *Enciclopedia del teatro del 1900* (A. Attisani, éd.), Feltrinelli, Milano.

1981. *Mythe et Théâtre aujourd'hui: Une quête impossible?*, Nizet, Paris.

1982. "Théâtre et anthropologie: l'usage de l'autre culture», *Degrés*, no. 32.

1989. *Antonin Artaud. Le théâtre et le retour aux sources*, Gallimard, Paris.

BORIE, M.; ROUGEMONT (DE), M.; SCHERER, J. 1982. *Esthétique théâtrale. Textes de Platon à Brecht*, SEDES-CDU, Paris.

BOUCHARD, A. 1878. *La Langue théâtrale*, Arnaud et Labat, Paris (réimp. Slatkine, 1982).

BOUCRIS, L. 1993. *L'Espace en scène*, Librairie théâtrale, Paris.

Bouffonneries 1982. No. 4 ("Improvisation. Anthropologie théâtrale").

BOUGNOUX, D. 1982. "Questions de cadre", *Journal du Théâtre national de Chaillot*, no. 9, décembre.

BOUISSAC, P. 1973. *La Mesure des gestes. Prolégomènes à la sémiotique gestuelle*, Mouton, Paris-La Haye.

1976. *Circus and Culture. A Semiotic Approach*, Mouton, Paris-La Haye.

BOURDIEU. P. 1979. *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Editions de Minuit, Paris.

BOWMAN, W. P.-BALL, R. H. 1961. *Theatre Language. A Dictionary of Terms in English of the Drama and Stage from Medieval to Modern Times*, Theatre Arts Books, New York.

BRADBROOK, M. C. 1969. *Themes and Conventions of Elizabethan Tragedy*, Cambridge University Press, London (première édition 1935).

BRADBY, D.; WILLIAMS, D. 1988. *Directors' Theatre*, Macmillan, Londres.

BRAINERD, B.; NEUFELDT, V. 1974. "On Marcus' Method for the Analysis of the Strategy of a Play", *Poetics*, no. 10.

BRAUN, E. 1982. *The Direction and the Stage: From Naturalism to Grotowski*, Methuen. London.

1995. *Meyerhold. A Revolution in Theatre*, London.

BRAUNECK, M. 1982. *Theater im 20. Jahrhundert*, Rowohlt, Hamburg.

1992. *Theaterlexikon.* Rowohlt, Hamburg.

BRAY, R. 1927. *La Formation de la doctrine classique*, Nizet. Paris.

BRECHT, B. 1951. *Versuche* (25, 26, 35), Heft 11, Suhrkamp, Frankfurt.

1961. Voir *Theaterarbeit.*

1963-1970. *Petit Organon pour le théâtre* (1948-1954), L'Arche, Paris.

1967. *Gesammelte Werke*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 20 vol.

1972-1979. *Ecrits sur le théâtre*, L'Arche, Paris, 2 vol.

1976. *Journal de travail*, L'Arche, Paris.

BREMOND, C. 1973. *Logique du récit*, Le Seuil, Paris.

BRENNER, J. 1970. *Les Critiques dramatiques*, Flammarion, Paris.

Brèves d'auteurs 1993. MGI. Actes Sud Papiers, Paris.

BROOK, P. 1968. *The Empty Space*, Mc Gibbon and Kee, London

(trad. *L'Espace vide*, Le Seuil, Paris, 1977).

1991. *Le Diable, c'est l'ennui*, Actes Sud Papiers.

1992. *Points de suspension*, Le Seuil, Paris.

BROOKS, P. 1974. "Une esthétique de l'étonnement: Le mélodrame", *Poétique*, no. 19.

BÜCHNER, G. 1965. *Werke und Briefe*, DTV, Frankfurt.

BÜHLER, K. 1934. *Sprachtheorie*, Fischer, Iena.

BURNS, E. 1972. *Theatricality. A Study of Convention in the Theatre and in Social Life*, Harper and Row, New York.

CAGE, J. 1966. *Silence*, Cambridge, MIT Press. *Cahiers de médiologie* 1996. No. 1.

Cahiers du XX^e^ siècle 1976. No. 6 ("La Parodie").

Cahiers Renaud-Barrault 1977. No. 96 ("Scène, film, son...": articles de M. Kirby, G. Fink, E. Rohmer, S. Benmussa).

CAILLOIS, R. 1958. *Les Jeux et les hommes*, Gallimard, Paris.

CALDERWOOD, J. 1971. *Shakespearean Metadrama*, University of Minnesota Press, Minneapolis.

CAMPBELL, T. 1922. *Hebbel Ibsen and the Analytic Exposition*, Heidelberg.

CARLSON, M. 1983. "The Semiotics of Character in the Drama", *Semiotica*, no. 44, 3/ 4.

1984. *Theories of the Theatre*, Cornell University Press, Ithaca.

1985. "Semiotic and Nonsemiotic Performance", *Modern Drama*, Fall.

1989. *Places of Performance*, Cornell University Press, Ithaca.

1990. *Theatre Semiotics-Signs of Life*, Indiana University Press, Bloomington.

1996. *Performance A Critical Introduction*, Routledge, London.

CASTAREDE, M.-F. 1987. *La Voix et ses sortilèges*, Les Belles Lettres. Paris.

CAUBERE, Ph. 1994. *Le Roman d'un acteur*, ed. Losfeld, Paris.

CAUNE, J. 1978. "L'analyse de la représentation théâtrale après Brecht", *Silex*, no. 7.

1981. *La Dramatisation*, édition des Cahiers Théâtre Louvain, Louvain.

CHABERT, P. 1976. "Le corps comme matériau dans la représentation théâtrale", *Recherches poïétiques*, Klincksieck, Paris, vol. II.

1981. "La création collective dans le théâtre contemporain", *La Création collective* (R. Passeron ed.), ClancierGuénaud, Paris.

1982. "Problématique de la répétition dans le théâtre contemporain», *Création et Répétition*, Clancier-Guénaud, Paris.

CHABROL, C. 1973. *Sémiotique narrative et textuelle*, Larousse, Paris.

CHAIKIN, J. 1972. *The Presence of the Actor*, Atheneum, New York.

CHAILLET, J. 1971. "Rythme verbal et rythme gestuel. Essai sur l'organisation musicale du temps," *Journal de psychologie normale et pathologique*, no. 1, janvier-mars.

CHAMBERS, R. 1971. *La Comédie au château*, Corti, Paris. 1980.

"Le masque et le miroir. Vers une théorie relationnelle du théâtre», *Etudes littéraires*, vol. 13, no. 3.

CHANCEREL, L. 1954. *L'Art de lire, réciter, parler en public*, Bourrelier, Paris.

Change 1968. No. 1 ("Le montage").

CHARLES, M. 1977. *Rhétorique de la lecture*, Le Seuil, Paris.

CHEKHOV, M. 1980. *Etre acteur*, Pygmalion, Paris.

1995. *L'imagination créatrice de l'acteur*, Pygmalion, Paris.

CHEVREL, Y. 1982. *Le Naturalisme*, PUF, Paris.

CHIARINI, P. 1970. *Brecht, Lukács e il realismo*, Laterza, Bari.

1971. "L'écriture scénique brechtienne: style ou méthode", *Travail théâtral*, no. 4.

CHION, M. 1990. *L'Audio-vision*, Nathan, Paris.

CHKLOVSKI, V. 1965. "L'art comme procédé" (1917), in TODOROV, 1965.

CHRISTOUT, M.-F. 1965. *Le Merveilleux et le Théâtre du Silence en France à partir du XVII[e] siècle*, Mouton, Paris-La Haye.

CLARK, B.-H. 1965. *European Theories of the Drama*, Crown Publishers, New York.

CLAUDEL, P. 1983. *Réflexions sur la poésie*, Gallimard, Paris.

COLE, D. 1975. *The Theatrical Event*, Wesleyan University Press, Middletown.

COLE, S. 1992. *Directors in Rehearsal*, Routledge, Londres.

COLLET, J.; MARIE, M.; PERCHERON, D.; SIMON, J.-P.; VERNET, M. 1977. *Lecture du film*, Albatros, Paris.

Communications 1964. No. 11 ("Le vrai semblable").

1966. No. 8 ("L'analyse Structurale du récit").

1983. No. 38 ("Enonciation et cinéma").

COMPAGNON, A. 1979. *La Seconde Main ou le Travail de la citation*, Le Seuil, Paris.

COPEAU, J. 1955. *Notes sur le métier de comédien*, Michel Brient. 1959. "Le théâtre populaire", *Théâtre populaire*, no. 36, 4[e] trimestre.

1974. *Appels I*, Gallimard, Paris.

1974-1984. *Registres*, I, II, III, IV, Gallimard, Paris.

COPFERMAN, E. 1969. *Roger Planchon*, La Cité, Lausanne.

COPPIETERS, F. 1981. "Performance and Perception", *Poetics Today*, vol. II, no. 3.

COPPIETERS, F.; TINDEMANS, C. 1977. "The Theatre Public. A

Semiotic Approach", *Das Theater und sein Publikum*, Institut für Publikumsforschung, Akademie der Wissenschaft, Wien.

CORNEILLE, P. 1660. *Discours sur le poème dramatique.*

CORNUT, G. 1983. *La Voix*, PUF, Paris.

CORTI, M. 1976. *Principi della communicazione letteraria*, Bompiani, Milano.

CORVIN, M. 1969. *Le Théâtre nouveau en France*, PUF, Paris.

s. d. *Le Théâtre de recherche entre les deux guerres. Le laboratoire art et action*, La Cité, Lausanne (1973).

1976. "Contribution à l'analyse de l'espace scénique dans le théâtre contemporain", *Travail théâtral*, no. 22, janvier-mars.

1978a. "Analyse dramaturgique de trois expositions»,

Revue de la Société d'histoire du théâtre, no. 30.

1978b. "La redondance du signe dans le fonctionnement théâtral", *Degrés*, no. 13 ("Théâtre et sémiologie").

1980. *Organon*, Presses universitaires de Lyon ("Sémiologie et théâtre").

1985. *Molière et ses metteurs en scène d'aujourd'hui. Pour une analyse de la représentation*, Presses universitaires de Lyon.

1989. *Le Théâtre de boulevard*, PUF, Paris.

1992. "Une écriture plurielle", dans *Le Théâtre en France*, J. *de* Jomaron (éd.), Armand Colin, Paris.

1994. *Lire la comédie*, Dunod, Paris.

1995, 2e édition. *Dictionnaire encyclopédique du theâtre.* Bordas, Paris. (1e édition, 1991).

COSNIER, J. 1977. "Gestes et stratégie conversationnelle", *Stratégies discursives*, Presses universitaires de Lyon.

COUCHOT, E.; TRAMUS, M.-H. 1993. "Le geste et le calcul», *Protée*, vol. 21, no. 3.

COUPRIE, A. 1994. *Lire la tragédie*, Dunod, Paris.

COUTY, D.; REY, A. (éd.) 1980. *Le Théâtre.* Bordas, Paris.

CRAIG, G. 1911. *De l'art du théâtre*, Lieutier, Paris, 1942.

1964. *Le Théâtre en marche*, Gallimard, Paris.

Création collective (La) 1981. (Groupe de recherche d'esthétique du CNRS, éd.) Clancier-Guénaud, Paris.

Critique et création littéraire en France au XVII[e] siècle 1977. (Ouvrage collectif dans le cadre des colloques internationaux du CNRS, no. 557), CNRS, Paris.

CUBE (VON), F. 1965. "Drama als Forschungsobjekt der Kybernetik", *Mathematik und Dichtung* (éd. H. Kreuzer), Nymphenburger Verlag, München.

CULLER, J. 1975. *Structuralist Poetics*, Cornell University Press, Ithaca.

DÄLLENBACH, L. 1977. *Le Récit spéculaire*, Le Seuil, Paris.

DANAN, J. 1995. *Le Théâtre de la pensée*, Ed. Medianes, Rouen.

DARS, E.; BENOÎT. J.-C. 1964. *L'Expression scénique*, Ed. sociales, Paris.

DEÁK, F. 1976. "Structuralism in Theatre: The Prague School Contribution". *The Drama Review*, vol. xx, no. 4. t. LXXII, décembre.

DEBORD, G. 1967. *La Société du spectacle*, Buchet-Chastel, Paris.

DECROUX, E. 1963. *Paroles sur le mime*, Gallimard, Paris.

Degrés 1978. No. 13 ("Théâtre et sémiologie").

1981. No. 24 ("Texte et société").

1982. No. 29 ("Modèles théoriques").

1982. No. 30 ("Performance/ representation").

1982. No. 31 ("Reception").

1982. No. 32 ("Sens et culture").

DELDIME, R. 1990. *Le Quatrième Mur, regards sociologiques sur la relation théâtrale*, Ed. Promotion théâtre, Carnières.

DELMAS, C. 1985. *Mythologie et Mythe dans le théâtre français*, Droz, Genève.

DELSARTE. F. 1992. *Une Anthologie par Alain Porte*, Institut de pédagogie musicale et chorégraphique.

DEMARCY, R. 1973. *Elements d'une sociologie du spectacle*, UGE, Paris.

DE MARINIS, M. 1975. "Materiali bibliografici per una semiotica del teatro", *Versus*, no. 11.

1977. (Avec G. Bettetini) *Teatro e communicazione. Guaraldi, Firenze.*

1978-1979. "*Lo spettacolo come testo*". *Versus*, no. 21-22, 2 vol.

1980. *Mimo e Mimi*, Casa Usher, Firenze.

1982. *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Bompiani, Milano.

1983a. *Al Limite del teatro*, Casa Usher, Firenze.

1983b. "Semiotica del teatro: una disciplina al bivio?", *Ver sus*, no. 34, janvier-avril.

1993. *Mimo e teatro nel Novecento*, La Casa Usher, Firenze.

DEMOUGIN, J. (éd.) 1985. *Dictionnaire historique, thématique et technique des littératures*, Larousse, Paris.

DERRIDA, J. 1967. *L'Ecriture et la Différence*, Le Seuil, Paris.

DESCOTES. M. 1964. *Le Public de théâtre et son histoire*, PUF, Paris.

1980. *Histoire de la critique dramatique en France*, Narr. Tübingen.

DHOMME, S. 1959. *La Mise en scène d'André Antoine à Bertolt Brecht*, Nathan, Paris.

Dictionnaire des personnages littéraires et dramatiques de tous les pays 1960. SEDE, Paris.

Dictionnaire international des termes littéraires, sous la direction de R. Escarpit. 1970. Francke, Berne.

DIDEROT, D. 1758. *De la poésie dramatique*, Larousse, Paris. 1975.

1773. *Le Paradoxe sur le comédien* in *Oeuvres*, Gallimard, Paris. 1951. Aussi in "Folio". 1994, ed. R. ABIRACHED. 1962. *Oeuvres romanesques*, Garnier, Paris.

DIETRICH. M. (ed.) 1966. "Bühnenform und Dramenform". *Das Atlantisbuch des Theaters*, Atlantis Verlag, Zurich.

1975. ***Regie in Dokumentation, Forschung und Lehre -Mise en scène en documentation, recherche et enseignement***, Otto Müller Verlag, Salzburg.

DINU, M. 1977. "How to Estimate the Weight of Stage Relations". *Poetics*, vol. VI. No. 3-4.

DODD,W. 1979. "Metalanguage and Character in Drama", *Lingua e Stile*, XIV. No. 1, mars.

1981. "Conversation, dialogue and exposition", *Strumenti critici*, no. 44, février.

DOMENACH, J. M. 1967. *Le Retour du tragique*, Gallimard, Paris.

DORAT, C. - J. 1766. *La Déclamation théâtrale*, Paris.

DORCY, J. 1958. *A la recherche de la mime et des mimes Decroux, Barrault, Marceau*, Cahiers de danse et de culture, Neuilly-sur-Marne.

1962. *J'aime la mime*, Denoël, Paris.

DORFLES.G. 1974. "*Innen* et *aussen* en architecture et en psychanalyse", *Nouvelle Revue de psychanalyse*, no. 9, printemps.

DORT. B. 1960. *Lecture de Brecht*, Le Seuil, Paris.

1967. *Théâtre public*, Le Seuil, Paris.

1971. *Théâtre reel*, Le Seuil, Paris.

1975. "Les classiques ou la métamorphose sans fin", *Histoire littéraire de la France*, Editions sociales, Paris.

1977a. “Un âge d’or. Sur la mise en scène des classiques en France entre 1945 et 1960 », *Revue de l’histoire littéraire de la France*, vol. IV.

1977b. “Paradoxe et tentations de l’acteur contemporain”, *Revue d’esthétique*, 1977, no. 1-2.

1979. *Théâtre en jeu*, Le Seuil, Paris.

1982. “Un jeu du temps. Notes prématurées”, *Journal du Théâtre national de Chaillot*, no. 8.

1988. *La Représentation émancipée*, Actes Sud, Arles.

1995. *Le Spectateur en dialogue*, POL, Paris.

DORT, B.; NAUGREITE-CHRISTOPHE, C. 1984. “La représentation théâtrale moderne (1880-1980). Essai de bibliographie”, *Cahiers de la bibliothèque Gaston Baty*, I, université de la Sorbonne nouvelle.

Drama Review 1969. Tome XLII (“Naturalism revisited”). 1973. Tome LVII (“Russian Issue”).

DUBOIS, Ph. 1983. *L’Acte photographique*, Nathan et Labor, Paris Bruxelles.

DUCHARTRE, P.-L. 1925. *La Comédie italienne*, Librairie de France, Paris.

1955. *La Commedia dell’arte et ses enfants*, Ed. d’Art et ’Industrie.

DUCHEMIN, J. 1945. *L’Agon dans la tragédie grecque*, Paris.

DUCHET, C. 1973. “Une écriture de la sociabilité”, *Poétique*, no. 16.

DUCHET, C. (éd.) 1979. *Sociocritique*, Nathan, Paris.

DUCHET, C.; GAILLARD, F. 1976. “Introducdon to Sociocriticism”, *Substance*, no. 15.

DUCROT, O. 1972. *Dire et ne pas dire*, Hermann, Paris.

1984. *Le Dire et le Dit*, Minuit, Paris.

DUCROT, O.; SCHAEFFER, J. M. 1995. *Nouveau Dictionnaire*

encyclopédique des sciences du langage, Le Seuil, Paris.

DUCROT, O.; TODOROV, T. 1972. *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Le Seuil, Paris.

DUKORE, B. 1974. *Dramatic Theory and Criticism, Greeks to Grotowski*, Holt, Rinehart and Winston, New York.

DULLIN, C. 1946. *Souvenirs et Notes de travail d'un acteur*, Lieutier, Paris.

1969. *Ce sont les dieux qu'il nous faut*, Gallimard, Paris.

DUMUR, G. (éd.) 1965. *Histoire des spectacles*, Gallimard, Paris.

DUPAVILLON, C. 1970-1978. "Les Lieux du spectacle", *Architecture d'aujourd'hui*, no. 10-11, 1970 et octobre 1978.

DUPONT, F. 1989. *L'Atcteur-Roi ou le théâtre dans la Rome antique*, Les Belles Lettres, Paris.

DURAND, G. 1969. *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Bordas, Paris. (Réed. Dunod, 1995).

DURAND, R. 1975. "Problèmes de l'analyse structurale et sémiotique de la forme théâtrale", in HELBO, 1975.

1980a. (R. Durand, ed.) *La Relation théâtrale*, Presses universitaires de Lille.

1980b. "La voix et le dispositif théâtral", *Etudes littéraires*, 13, 3.

DÜRRENMATT, F. 1955-1966-1972. *Theaterschriften und Reden*, Arche, Zürich.

DUVIGNAUD, J. 1965. *L'Acteur. Esquisse d'une sociologie du comédien*, Gallimard, Paris.

1970. *Spectacle et Sociéte*, Denoël, Paris.

1976. *Le Théâtre*, Larousse, Paris.

Eco,U. 1965. *L'oeuvre ouverte*, Denoël, Paris.

1973. "Tutto il mundo è attore", *Terzoprogramma*, no. 2-3.

1975. *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano.

1976. "Codice", *Versus*, no. 14. 1977. "Semiotics of Theatrical Performance", *The Drama Review*, XXI, 1.

1978. "Pour une reformulation du concept de signe iconique," *Communications*, no. 29.

1980. *The Role of the Reader*, Indiana University Press, Bloomington.

1985. *Lector in fabula*, Grasset, Paris.

1990. *Les Limites de l'interpretation*, Grasset, Paris.

EISENSTEIN, S. 1976. *Le Film: Sa forme, son sens*. C. Bourgois. Paris.

1976-1978. *La Non-indifférente nature*, UGE, Paris, 2 vol.

ELAM. K. 1980. *The Semiotics of Theatre and Drama*, Methuen, London.

1984. *Shakespeare's Universe of Discourse: Language-Games in the Comedies*. Cambridge University Press.

ELIADE, M. 1963. *Aspects du mythe*, Gallimard, Paris.

1965. *Le Sacré et le Profane*, Gallimard, Paris.

ELLIS-FERMOR, U. 1945. *The Frontiers of Drama*, Methuen, London.

ELSE, G. 1957. *Aristotle's Poetics: the Argument*, Harvard University Press, Cambridge.

EMELINA, J. 1975. *Les Valets et les Servantes dans le théâtre comique en France de 1610 a1700*, PUG, Grenoble.

Enciclopedia dello spettacolo 1954-1968. (Ed. S. d'Amico), Le Maschere, Roma.

Enciclopedia garzanti dello spettacolo 1976-1977. Garzanti Editore, Milano.

ENGEL, J.-J. 1788. *Idées pour le geste et l'action théâtrale*, Bar-

rois, Paris, Slatkine Reprints, 1979 (original allemand : *Ideen zu einer Mimik*,1785-1786).

ERENSTEIN, R. (ed.) 1986. *Conference on Theatre and Television*, FIRT et NOS.

ERLICH, V. 1969. *Russian Formalism*, Mouton, Paris-La Haye.

ERTEL, E. 1977. "Elements pour une sémiologie du théâtre", *Travail théâtral*, no. 28-29.

1983. "L'electronique a l'assaut du théâtre», *Journal du Théâtre national de Chaillot*, no. 12.

1985. "Le métier de critique en question", *Théâtre public*, no. 68.

ESCARPIT, R. 1967. *L'Humour*, PUF, Paris.

ESCARPIT, R. (ed.) 1970. *Dictionnaire international des termes littéraires*, Francke, Berne.

ESSLIN, M. 1962. *The Theatre of the Absurd*, Doubleday, New York.

1970. *Au-delà de l'absurde*, Buchet-Chastel, Paris.

1979. *Anatomie de l'art dramatique*, Buchet-Chastel, Paris.

1987. *The Field of Drama. How the signs of Drama Create Meaning on Stage and Screen.* Methuen, Londres.

Europe 1983. No. 648, avril ("Le théâtre par ceux qui le font").

EVREINOFF, N. 1930. *Le Théâtre dans la vie*, Stock, Paris.

FABBRI, J.; SALLEE, A. (ed.) 1982. *Clowns et Farceurs*, Bordas, Paris.

FEBVRE, M. 1995. *Danse contemporaine et théâtralité*, Chiron, Paris.

FELDENKRAIS, M. 1964. *L'Expression corporelle*, Chiron, Paris.

1972. *Awareness Through Movement: Health Exercises for Personel Growth*, Harper & Row, New York.

FERAL, J. (ed.) 1977. *Substance*, no. 18-19.

1984. "Writing and Displacement: Women in Theatre", *Modern Drama*, vol. XXVII, no. 4.

1985. "Performance et théâtralité: Le sujet démystifié", *Théâtralité, écriture et mise en scène*, J. FERAL, J. SAVONA, E. WALKER (ed.), Hurtubise, Montréal.

FERRONI, G. (ed.) 1981. *La Semiotica e il doppio teatrale*, Liguori, Napoli.

FIEBACH, J. 1975. *Von Craig bis Brecht*, Henschelverlag, Berlin.

FIEGUTH, R. 1979. "Zum Problem des virtuellen Empfängers beim Drama", A. J. Van Holk (ed), *Approaches to Ostrowski*, KafkaPresse, Bremen.

FINTER, H. 1981. "Autour de la voix au théâtre : voix de texte ou texte de voix", *Performance, textes et documents*, C. Pontbriand (ed.), Parachute, Montréal.

1990. *Der subjektive Raum*, Narr Verlag, Tübingen.

FISCHER-LICHTE, E. 1979. *Bedeutung -Probleme einer semiotischen Hermeneutik und Ästhetik*, Narr Verlag, München.

1983. *Semiotik des Theaters*, Narr Verlag, Tübingen, 3 vol.

1985. (Ed.) *Das Drama und seine Inszenierung*, Niemeyer, Tübingen.

FITZPATRICK, T. 1986. "Playscript Analysis, Performance Analysis toward a Theorical Model", *Gestos*, no. 2.

FLECNIAKOSKA, J.-L. 1961. *La Formation de l'autoreligieux en Espagne avant Calderon (1550-1635)*, Editions P. Déhan, Montpellier.

FLESHMAN, B. 1986. *Theatrical Movement: a Bibliographical Anthology*, The Scarecrow Press, Metuchen.

FLOECK, W. 1989. *Théâtre contemporain en Allemagne et en France*, Francke Verlag, Tübingen.

FO, D. 1990. *Le Gai Savoir de l'acteur*, L'Arche, Paris.

FONAGY, I. 1983. *La Vive Voix*, Payot, Paris.

FONTANIER, P. 1827. *Les Figures du discours*, Flammarion, Paris, 1977.

FOREMAN, R. 1992. *Unbalancing Acts. Fondationsfor a Theater*, Pantheon, New York.

FORESTIER, G. 1981. *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVIIe siècle*, Droz, Genève.

1988. *Esthétique de l'identité dans le théâtre français*, Droz, Genève.

FORTIER, D. 1990. *La Sonorisation*, Nathan, Paris.

FOUCAULT, M. 1966. *Les Mots et les Choses*, Gallimard, Paris.

1969. *L'Archéologie du savoir*, Gallimard, Paris.

1971. *L'Ordre du discours*, Gallimard, Paris.

FOURNEL, P. (ed.) 1982. *Les Marionnettes*, Bordas, Paris.

FRAISSE, P. 1957. *Psychologie du temps*, PUF, Paris.

FRANCASTEL, P. 1965. *La Réalité figurative*, Gonthier, Paris.

1967. *La Figure et le Lieu*, Gallimard, Paris.

1970. *Etudes de sociologie de l'art*, Denoël-Gonthier, Paris.

FRENZEL, E. 1963. *Stoff, Motiv und Symbolforschung*, J.-B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart.

FREUD, S. 1900. *L'Interprétation des rêves*, PUF, Paris, 1973.

1905. *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, trad. française, Gallimard, Paris, 1930; collection "Idées" (1976).

1969. *Studienausgabe*, Fischer Verlag, Frankfurt, 10 vol.

FREYTAG, G. 1857. *Die Technik des Dramas*, Darmstadt (13e ed. 1965).

FRYE, N. 1957. *Anatomy of Criticism*, Princeton University Press; trad. française, Gallimard, Paris, 1969.

FUMAROLI, M. 1972. "Rhétorique et dramaturgie: le statut du personnage dans la tragédie classique", *Revue d'histoire du théâtre*, no. 3.

GARCIA-MARTINEZ, M. 1995. *Réflexions sur la perception du rythme au théâtre*, thèse, Université Paris 8, Paris.

GAUDIBERT, P. 1977. *Action culturelle, intégration et subversion*, Casterman, Paris.

GAULME, J. 1985. *Architecture. scénographie et décor de théâtre*, Magnard, Paris.

GAUTHIER, G. 1982. *Vingt leçons sur l'image et le sens*, Edilig, Paris.

GAUVREAU, A. 1981. *Masques et Théâtres masqués*, CNDP, Paris.

GENETTE, G. 1966. *Figures I*, Le Seuil, Paris.

1969. *Figures II*, Le Seuil Paris.

1972. *Figures III*, Le Seuil, Paris.

1976. *Mimologiques*, Le Seuil, Paris.

1977. "Genres", "types", "modes", *Poétique*, no. 32.

1982. *Palimpsestes*, Le Seuil, Paris.

GENOT, G. 1973. "Tactique du sens", *Semiotica*, vol. VIII, no. 13.

GHIRON-BISTAGNE, P. 1976. *Recherches sur les acteurs dans la Grèce antique*, Les Belles Lettres, Paris.

1994. *Gigaku. Dionysies nippones*, Université Paul-Valéry, Montpellier.

GILLIBERT, J. 1983. *Les Illusiades. Essai sur le théâtre de l'acteur*, Clancier-Guénaud, Paris.

GINESTIER, P. 1961. *Le Théâtre contemporain*, PUF, Paris.

GINISTY, P. 1982. *La Féerie*, réimpression "Les introuvables", Paris.

GINOT, I.; MICHEL, M. 1995. *La Danse au XX[e] siècle*, Bordas, Paris.

GIRARD, R. 1968. *R. M. Lenz, genèse d'une dramaturgie du tragicomique*, Klincksieck, Paris.

GIRARD, R. 1974. *La Violence et le Sacré*, Grasset, Paris.

GIRAULT, A. 1973. "Pourquoi monter un classique", *La Nouvelle Critique*, no. 69, décembre.

1982. "Photographier le théâtre", *Théâtre/public*, numéro spécial.

GISSELBRECHT, A. 1971. "Marxisme et théorie de la littérature", *La Nouvelle Critique*, no. 39 bis.

GITEAU, C. 1970. *Dictionnaire des arts du spectacle (français, anglais, allemand)*, Dunod, Paris.

GOBIN, P. 1978. *Le Fou et ses doubles*, Presses de l'Université de Laval, Québec.

GODARD, C. 1980. *Le Théâtre depuis 1968*, Lattès, Paris.

GODARD, H. 1995. "Le geste et sa perception", dans *La Danse au XXe siècle*, I. Ginot (ed.), Bordas, Paris.

GOETHE, F. W. 1970. *Werkausgabe.* Insel, Frankfurt, 6 vol.

GOFFMAN, E. 1959. *The Presentation of Self in Everyday Life*, Doubleday, New York.

1967. *Interaction Ritual Essays on Face-to-Face Behavior*, Doubleday, New York; trad. française: *Les Rites d'interaction*, Ed. de Minuit, Paris, 1974.

1974. *Frame Analysis*, Penguin Books, Harmondsworth.

GOLDBERG, R. L. 1979. *Performance: Live Art 1909 to the Present*, H. Abrams, New York.

GOLDMANN, L. 1955. *Le Dieu caché, étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Gallimard, Paris.

1970. *Racine*, L'Arche, Paris.

GOMBRICH, E. 1972. *L'Art et l'Illusion, psychologie de la représentation picturale*, Gallimard, Paris.

GOODMAN, N. 1968. *Languages of Art*, Bobb Merrills, New York.

GOODMAN, L. 1976. "The Signs of the Theatre", *Theatre Research International*, vol. II, no. 1, octobre.

GOUHIER, H. 1943. *L'Essence du théâtre*, Flammarion, Paris (réédition 1968).

1952. *Le Théâtre et l'Existence*, Flammarion, Paris.

1958. *L'Oeuvre théâtrale*, Flammarion, Paris.

1972. "Théâtralité", *Encyclopaedia Universalis*, Paris.

GOURDON, A.-M. 1982. *Théâtre, public, réception*, CNRS, Paris.

GREEN, A. 1969. *Un Oeil en trop. Le complexe d'Oedipe dans la tragédie*, Editions de Minuit, Paris.

1982. *Hamlet et Hamlet*, Balland, Paris.

GREIMAS, A. 1966. *Sémantique structurale*, Larousse, Paris.

1970. *Du sens*, Le Seuil, Paris.

1972. (Ed.) *Essai de sémiotique poétique*, Larousse, Paris.

1973. "Les actants, les acteurs et les figures", in C. CHABROL, 1973.

1976. *Sémiotique et sciences sociales*, Le Seuil, Paris.

1977. "La sémiotique", *La Linguistique*, Larousse, Paris.

GREIMAS, A.; COURTES, J. 1979. *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Paris.

GRIMM, J. 1982. *Das avantgardistische Theater Frankreichs* (1895-1930), Beck, München.

GRIMM, R. 1971. *Deutsche Dramentheorien*, Frankfurt, 2 vol.

GROTOWSKI, J. 1971. *Vers un théâtre pauvre*, La Cité, Lausanne.

GRÜND, F. 1984. *Conteurs du monde*, Ed. de la maison des cultures du monde, Paris.

GUARINO, R. 1982a. "Le théâtre du sens. Quelques remarques sur fiction et perception", *Degrés*, no. 31, été.

1982b. *La Tragedia e le macchine. Andromède di Corneille e Torelli*, Bulzoni, Roma.

GUESPIN, L. 1971. "Problématique des travaux sur le discours politique", *Langages*, no. 23.

GUICHEMERRE, R. 1981. *La Tragi-comédie*, PUF, Paris.

GULLI-PUGLIATI, P. 1976. *I segni latenti -Scrittura come virtualità scenica in "King Lear"*, D'Anna, Messina-Firenze.

GURVITCH, G. 1956. "Sociologie du théâtre", *Lettre nouvelles*, no. 35.

GUTHKE, K. S. 1961. *Geschichte und Poetik der deutschen Tragikomödie*, Vandenhoeck, Göttingen.

1968. *Die moderne Tragikomödie*, Vandenhoeck, Göttingen.

Guy, J.-M. ; MIRONER, L. 1988. *Les Publics de théâtre*, La documentation française, Paris.

HADDAD, Y. 1982. *Art du conteur, art de l'acteur*, Cahiers Théâtre, Louvain.

HALL,T. E. 1959. *The Silent Language*, Doubleday, New York; trad. française: Mame, 1973.

1966. *The Hidden Dimension*, Doubleday, New York; trad. française: Seuil, 1971.

HAMON-SIREJOLS, C. 1992. *Le Constructivisme au théâtre*, CNRS, Paris.

1994. *Cinéma et théâtralité*, Aleas, Lyon.

HAMON, Ph. 1973. "Un discours contraint", *Poétique*, no. 16. 1974. "Analyse du récit", *Le Français moderne*, no. 2, avril.

1977. "Pour un statut sémiologique du personnage", *Poétique du récit*, Le Seuil, Paris.

HANNA, J.-L. 1979. *To Dance is Human*, University of Texas Press, Austin.

HARRIS, M.; MONTGOMERY, E. 1975. *Theatre Props*, Motley-Studio Vista, London.

HARTNOLL, Ph. (ed.) 1983. *The Oxford Companion to the Theatre.* Oxford University Press, London.

HAYS, M. 1977. "Theater History and Practice : An Alternative View of Drama", *New German Critique*, no. 12.

1981. *The Public and Performance*, Ann Arbor, UMI Research Press.

1983. (Ed.) *Theater*, vol. XV, no. 1 ("The Sociology of Theater").

HEFFNER, H. 1965. "Towards a Definition of Form in Drama", *in* ANDERSON, 1965.

HEGEL, F. W. 1832. *Esthétique* (traduction de S. Jankélevitch), Aubier-Montaigne, Paris, 1965.

1964. *Sämtliche Werke*, Stuttgart.

HEIDSIECK, A. 1969. *Das Groteske und das Absurde im modernen Drama*, Kohlhammer, Stuttgart.

HEISTEIN, J. 1983. *La Réception de l'oeuvre littéraire*, Presses de l'Université de Wroclaw.

1986. *Le Texte dramatique. la lecture et la scène*, Presses de l'Université de Wroclaw.

HELBO, A. 1975. (Ed.) *Sémiologie de la représentation*, Complexe, Bruxelles.

1979. (Ed.) *Le Champ sémiologique. Perspectives internationales.* Complexe, Bruxelles.

1983a. *Les Mots et les Gestes. Essai sur le théâtre*, Presses universitaires de Lille.

1983b. *Sémiologie des messages sociaux*, Edilig, Paris.

1986. (Ed.) *Approches de l'opéra*, Didier érudition, Paris.

HELBO, A.; JOHANSEN, D.; PAVIS, P.; UBERSFELD, A. (ed.) 1987. *Le Théâtre, modes d'approche.* Labor, Bruxelles.

HERZEL, R. 1981. *The Original Casting of Molière's Plays, Ann Arbor*, UMI Research Press.

HESS-LÜTTICH, E. 1981. (Ed.) *Multimedial Communication*, Narr Verlag, Tübingen, 2 vol.

1984. *Kommunikation als ästhetisches Problem*, Narr Verlag, Tübingen.

1985. *Zeichen und Schichten des Dramas und Theaters*, E. Schmidt Verlag, Berlin.

HILDESHEIMER, W. 1960. "Erlangener Rede über das absurde Theater", *Akzente, 7.*

HILGAR, M.-F. 1973. *La mode des stances dans le théâtre tragique français, 1610-1687*, Nizet, Paris.

HILZINGER, K. H. 1976. *Die Dramaturgie des dokumentarischen Theaters*, Tübingen.

HINK, W. (ed.) 1981. *Geschichte als Schauspiel*, Frankfurt.

HINKLE, G. *1979. Art as Event*, Washington.

HINTZE, J. 1969. *Das Raumproblem im modernen deutschen Drama und Theater*, Elwert Verlag, Marburg.

HISS, G. 1993. *Der theatralische Blick*, Reimer. Berlin.

Histoire des spectacles 1965. (G. Dumur, éd.), Gallimard, Paris.

HODGSON, J.; RICHARDS, E. 1974. *Improvisation*, Eyre Methuen. London.

HOGENDOORN, W. 1973. "Reading on a Booke. Closet Drama and the Study of Theatre Arts", *Essays on Drama and Theatre* (*Mélanges Benjamin Hunningher*), Moussault, Amsterdam-Anvers.

1976. *Lezen en zien spelen*, Karstens, Leiden.

HONZL, J. 1940. "Pohyb divadelního znaku", *Slovo a slovesnost*, 6 (trad. française dans *Travail théâtral*, no. 4, juillet 1971: "La mobilité du signe théâtral"). Voir aussi dans MATEJKA,1976a.

HOOVER, M. 1974. *Meyerhold. The Art of Conscious Theater*, University of Massachussetts Press, Amherst.

HOPPE, H. 1971. *Das Theater der Gegenstände*, Schäuble Verlag, Bensberg.

HORNBY, R. 1977. *Script into Performance -A Structuralist View of Play Production*, University of Texas Press, Austin.

HRUSHOVSKI, B. 1985. "Présentation et représentation dans la fiction littéraire", *Littérature*, no. 57.

HUBERT, M.-C. 1988. *Le Théâtre*, Armand Colin. Paris.

HÜBLER, A. 1972. *Drama in der Vermittlung von Handlung, Sprache und Szene*, Bonn.

HUGO. V. 1827. Préface de *Cromwell.*

HUIZINGA, J. 1938. *Homo ludens*: *Essai sur la fonction sociale du jeu*, trad. française: Gallimard, Paris, 1951.

INGARDEN. R. 1931. *Das literarische Kunstwerk*, Tübingen, Niemeyer: trad. française: *L'Oeuvre d'art littéraire*, L'Age d'Homme, Lausanne, 1983.

1949. "Les différentes conceptions de la vérité dans l'oeuvre d'art", *Revue d'esthétique*, 2.

1971. "Les fonctions du langage au théâtre", *Poétique*, no. 8.

INNES, C. 1981. *Holy Theatre: Ritual and the Avant-Garde, Cambridge University Press.*

IONESCO, E. 1955. "Théâtre et Antithéâtre", *Cahier des Saisons*, no. 2, octobre.

1962. *Notes et Contre-notes*, Gallimard, Paris.

1966. *Entretien avec Claude Bonnefoy*, Belfond, Paris.

ISER, W. 1972. "The Reading Process: a Phenomenological Approach", *New Literary History*, no. 3.

1975. "The Reality of Fiction: a Functionalist Approach to Literature ", *New Literary History*, vol. VII, no. 1.

ISSACHAROPF, M. 1981. “Space and Reference in Drama”, *Poetics Today*, vol. II, no. 3.

1985. *Le Spectacle du discours*, Corti, Paris.

1986. (Ed.) *Performing Texts*. University of Pennsylvania Press.

1987. (Ed. avec A. Whiteside) *On Referring in Literature*, Indiana University Press, Bloomington.

1988. *Le Discours comique*, Corti, Paris.

1990. *Lieux comiques*, J. Corti, Paris.

IVERNEL, P.; EBSTEIN, J. 1983. *Le Théâtre d'intervention depuis 1968*, L'Âge d'Homme, Lausanne.

JACHYMIAK, J. 1972. “Sur la théâtralité”, *Littérature*, sciences, idéologie, no. 2.

JACQUART, E. 1974. *Le Théâtre de dérision*, Gallimard, Paris.

JACQUOT, J. 1960. (Ed.) *Réalisme et poésie au théâtre*, CNRS, Paris.

1965a. (Ed.) *Le Théâtre tragique*, CNRS, Paris.

1965b. *Théâtre moderne. Hommes et tendances*, CNRS, Paris.

1968. (Ed.) *Dramaturgie et société Rapports entre L'oeuvre théâtrale*, son interprétation et son public aux XVI[e] et XVII[e] siècles, CNRS, Paris, 2 vol.

1972. “Sur la forme du masque jacobéen”, *Actes des journées internationales d'étude du baroque*, Montauban (5[e] cahier).

1979. *Les Théâtres d'Asie*, CNRS, Paris.

JACQUOT, J.; VEINSTEIN, A. (eds.) 1957. *La Mise en scène des oeuvres du passé*, CNRS, Paris.

JACQUOT, J.; BABLET, D. (eds.) 1963. *Le Lieu théâtral dans la société moderne*, CNRS, Paris.

JAFFRÉ, J. 1974. “Théâtre et idéologie, note sur la dramaturgie de Molière”, *Littérature*, no. 13.

JAKOBSON, R. 1963. *Essais de linguistique générale*, Le Seuil, Paris.

1971. "Visual and Auditory Signs", *Selected Writings*, Paris La Haye, Mouton, vol. II.

JAMATI, G. 1952. *Théâtre et Vie intérieure*, Flammarion, Paris.

JAMESON, F. 1972. *The Prison-House of Language*, Princeton University Press.

1981. *The Political Unconscious*, Methuen, London.

JANSEN, S. 1968. "Esquisse d'une théorie de la forme dramatique", *Langages*, no. 12.

1973. "Qu'est-ce qu'une situation dramatique ?", *Orbis Litterarum*, XX-VIII, 4.

1984. "Le rôle de l'espace scénique dans la lecture du texte dramatique", in H. SCHMID et A. VAN KESTEREN (ed.), 1984.

JAQUES, F. 1979. *Dialogiques. Recherches logiques sur le dialogue*, PUF, Paris.

1985. *L'Espace logique de l'interlocution*, Dialogiques II, PUF, Paris.

JAQUES-DALCROZE, E. 1919. *Le Rythme, la musique et l'éducation*, Foetisch Frères, Lausanne (rééd.: 1965).

JARRY, A. 1896. "De l'inutilité du théâtre au théâtre", *Mercure de France*, septembre. Repris dans *Tout Ubu*, Le Livre de Poche, Paris, 1962.

JAUSS, H. R. 1970. *Literaturgeschichte als Provokation*, Suhrkamp, Frankfurt.

1977. *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutick I*,

Fink Verlag, München (trad. française : *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, Paris, 1978).

JAVIER, F. 1984. *Notas para la historia cientifica de la puesta en escena*, Editorial Leviatan, Buenos Aires.

Jeu. Cahiers de théâtre 1985. No. 37 ("La photographie de théâtre").

JEAN, G. 1976. *Le Théâtre*, Le Seuil, Paris.

JOHANSEN, D. 1986. Voir HELBO (éd.), 1986.

JOHNSON, M. 1987. *The Body in the Mind*, University of Chicago Press.

JOMARON, J. 1981. *La Mise en scène contemporaine II: 1914-1940*, La Renaissance du livre, Bruxelles.

1989. (Éd.) *Le Théâtre en France*, Armand Colin, Paris.

JOURDHEUIL, J. 1976. *L'Artiste, la politique, la production*, UGE, Paris.

JOUSSE, M. 1974. *L'Anthropologie du geste*, Gallimard, Paris.

JOUVET, L. 1954. *Le Comédien désincarné*, Flammarion, Paris.

JUNG, C. 1937. "Über die Archetypen", *Gesammelte Werke*, Zürich.

JUNG, U. 1994. *L'Énonciation au théâtre. Une approche pragmatique de l'autotexte théâtral*, Narr Verlag, Tübingen.

KANDINSKY, W. 1975. "De la composition scénique", "De la synthèse scénique abstraite", dans *Ecrits complets*, t. III, Denoël-Gonthier, Paris.

KANT, E. 1790. *Kritik der Urteilskraft* (ed. Vorländer), Hamburg, 1959.

KANTOR, T. 1977. *Le Théâtre de la mort*, Textes réunis par D. BABLET, L'Âge d'Homme, Lausanne.

KANTOR, T. et al. 1990. *L'Artiste à la fin du xx*e *siècle*, Acte Sud Papiers, Paris.

1991. *Ma création, mon voyage*, ed. Plume.

KAYSER, W. 1960. *Das Groteske in Malerei und Dichtung*, Rowohlt, Hamburg.

KELLER, W. 1976. *Beiträge zur Poetik des Dramas*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt.

KERBRAT-ORECCHIONI, C. 1980. *L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage*, A. Colin, Paris.

1984. "Pour une approche pragmatique du dialogue théâtral", *Pratiques*, no. 41, mars.

1990. *Les Interactions verbales*. A. Colin, Paris.

1996. *La Conversation*, A. Colin, Paris.

KESTEREN A. (VAN); SCHMID, H. (ed.) 1975. *Moderne Dramentheorie*, Scriptor, Kronberg.

1984. *Semiotics of Drama and Theatre*, John Benjamins, Amsterdam.

KESTING, M. 1959. *Das epische Theater*, Kohlhammer, Stuttgart.

1965. "Gesamtkunstwerk und Totaltheater", *Vermessung des Labyrinths*, Suhrkamp, Frankfurt.

KIBÉDI-VARGA, A. 1970. *Rhétorique et Littérature*, Didier, Paris.

1976. "L'invention de la fable", *Poétique*, no. 25.

1981 (ed.). *Théorie de la littérature*, Picard, Paris.

KIPSIS, C. 1974. *The Mime Book*, Harper and Row, New York.

KIRBY, E. T. 1969. *Total Theatre -A Critical Anthology*, Dutton, New York.

KIRBY, M. 1965. *Happenings-An illustrated Anthology*, Dutton, New York.

1976. "Structural Analysis/ structural Theory", *The Drama Review*, no. 20.

1982. "Nonsemiotic Performance", *Modern Drama*, vol. XXV, no. 1, March.

1987. *A Formalist Theatre*, Pennsylvania Press, Philadelphia.

KLEIN, M. 1984. "De la théâtralisation comme travail du rythme", *Le Rythme*, Colloque d'Albi, vol. 1.

KLEIST, H. (VON) 1810. "Über das Marionettentheater", *Werke und Briefe*, Aufbau Verlag, Berlin, 1978.

KLIER, H. 1981. *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum*, Wissenschafliche Buchgesellschaft, Darmstadt.

KLOTZ, V. 1969. *Geschlossene und offene Form im Drama*, Hanser, München.

1976. *Dramaturgie des Publikums*, Hanser, München.

KLÜNDER, J. 1971. *Theaterwissenschaft als Medienwissenschaft*, Lüdke Verlag, Hamburg.

KNAPP, A. 1993. *Une école de la création théâtrale*, Acte Sud, ANRAT.

KNOPF, J. 1980. *Brecht Handbuch*, Metzler, Stuttgart.

KNUDSEN, H. 1971. *Methodik der Theaterwissenschaft* Kohlhammer, Stuttgart.

Kodikas/ code. 1984. Vol. VII, no. 1-2. "Le spectacle au pluriel", P. Delsemme, A. Helbo, éd.

KOMMERELL. M. 1940. *Lessing und Aristoteles. Untersuchung über die Theorie der Tragödie*, Frankfurt.

KONIGSON, E. 1969. *La Représentation d'un mystère de la Passion à Valenciennes en 1547*, CNRS, Paris.

1975. *L'Espace théâtral médiéval*, CNRS, Paris.

KOSTELANETZ, R. 1968. *The Theatre of Mixed-Means*, Routledge, Londres.

KOTT, J. 1965. *Shakespeare, notre contemporain*, Marabout Université, Verviers.

KOURILSKY, F. 1971. *The Bread and Puppet Theatre*, La Cité, Lausanne.

KOWZAN, T. 1968. "Le signe au théâtre", *Diogène*, vol. LXI.

1970. "L'art du spectacle dans un système général des arts", *Etudes philosophiques*, janvier.

1975. *Littérature et Spectacle*, Mouton, La Haye-Paris.

1976. "L'art en abyme", *Diogène*, no. 96, octobre-décembre.

1980. "Les trois Impromptus : Molière, Giraudoux et Ionesco face à leurs critiques", *Revue d'histoire du théâtre*, no. 3.

1985. "Iconographie-iconologie théâtrale: Le signe iconique et son référent", *Diogène*, no.130, avril-juin.

1992. *Sémiologie du théâtre*, Nathan, Paris.

KREJČA, O. 1971. "L'acteur est-il un singe savant dans un système de signes fermé?", *Travail théâtral*, no. 1, octobre-décembre.

KRISTEVA, J. 1969. *Semiotiki. Recherches pour une sémanalyse*, Le Seuil, Paris.

KRYSINSKI, W. 1981. "Semiotic Modalities of the Body in Modern Theater", *Poetics Today*, vol. II, no. 3.

1982. "Changed Textual Signs in Modern Theatricality",

Modern Drama, vol. XXXV, no. 1.

LABAN, R. 1960. *The Mastery of Movement*, Macdonald et Evans, London.

1994. *La Maîtrise du mouvement*, Actes Sud, Arles.

LA BORDERIE 1973. "Sur la notion d'iconicité" et (avec A. Le Galloc'h) "L'iconicité de la représentation et de l'évocation dans le théâtre classique", *Messages*, no. 4.

LABORIT, H. 1981. "Le geste et la parole. Le théâtre vu dans l'optique de la biologie des comportements", *Degrés*, no. 29.

LA BRUYÈRE (DE), J. 1934. *Oeuvres complètes* (ed.

J. Benda), Gallimard, Paris.

LAFON, D. 1991. *Le Chiffre scénique dans la dramaturgie moliéresque*, Klincksieck. Paris.

LAGRAVE. H. 1973. "Le costume de théâtre: approche sémiologique", *Messages*, no. 4.

1975. "Du côté du spectateur : temps et perception théâtrale", *Discours social*, no. 5.

Langages 1968. No. 10 ("Pratiques et langages gestuels").

LANGER, S. 1953. *Feeling and Form*, Scribner's, New York.

Langue française 1979. No. 42, mai (ed. F. Recanati et A.-M. Diller, "La pragmatique").

1982. No. 56. déc. (ed. H. Meschonnic, "Le rythme et le discours").

LARTHOMAS. P. 1972. *Le Langage dramatique*, A. Colin. Paris.

LASSALLE, J. 1991. *Pauses*, Actes Sud, Arles.

LAUSBERG, H. 1960. *Handbuch der literarischen Rhetorik*, Max Hüber Verlag. München.

LAVER, J. 1964. *Costume in the Theatre*, George and Harrap, London.

LEABHART, T. 1989. *Modern and Post-Modern Mime*, Macmillan, Londres.

LEBEL, J.-J. 1966. *Le Happening*, Denoël, Paris.

LECOQ, J. 1987. (Ed.) *Le Théâtre du geste*, Bordas, Paris.

1996. *Jacques Lecoq au conservatoire*, Actes Sud Papiers, et ANRAT, Paris.

LE GALLIOT, J. 1977. "La scène et l'autre scène". *Psychanalyse et Langage littéraire. Théorie et pratique*, Nathan, Paris.

LEMAHIEU, D. 1995. "Vaudeville", dans *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, M. Corvin, Bordas, Paris.

LEROI-GOURHAN, A. 1974. *Le Geste et la Parole*, Albin Michel, Paris, 2 vol.

LEROY, D. 1990. *Histoire des arts du spectacle en France*, L'Harmattan, Paris.

LESSING, E. 1767. *Dramaturgie de Hambourg* (trad. française, Perrin, Paris, 1885).

LEVIEUX, F. et J.-P. *Expression corporelle*, Marly, éd. de l'INJEP.

LÉVI-STRAUSS, C. 1958. *Anthropologie structurale*, Plon, Paris.

LEVITI, R. M. 1971. *A Structural Approach to the Analysis of Drama*, Mouton, Paris-La Haye.

LINDEKENS, R. 1976. *Essai de sémiotique visuelle*, Klincksieck, Paris.

LINDENBERGER, H. 1975. *Historical Drama -The Relation of Literature and Reality*, University of Chicago Press.

Linguistique et Sémiologie 1976. No. 2 ("L'ironie").

LIOURE, M. 1973. *Le Drame de Diderot à Ionesco*, A. Colin, Paris.

LISTA, G. 1973. *Futurisme*: *Manifestes*, documents, proclamations, L'Âge d'homme, Lausanne.

Littérature 1985. No. 57 ("Logiques de la représentation").

LORELLE, Y. 1962. "Les transes et le théâtre", *Cahiers Renaud-Barrault*, no. 38.

1974. *L'Expression corporelle du mime sacré au mime de théâtre*, La Renaissance du livre, Paris.

LOTMAN, Y. 1973. *La Structure du texte artistique*, Gallimard, Paris.

Louys, M. 1967. *Le Costume, pourquoi et comment ?*, Renaissance du Livre, Bruxelles.

LUKÁCS, G. 1914. *Die Soziologie des modernen Dramas*, Archiv für Sozialwissenschaft. Repris dans *Gesammelte Werke*, Luchterand Verlag.

1956. *Le Roman historique*, Payot, Paris, 1965.

1960. *La Signification présente du réalisme critique*, Gallimard. Paris.

1975. *Problèmes du réalisme*, L'Arche, Paris.

LYOTARD, J.-F. 1971. *Discours, Figure*, Klincksieck, Paris.

1973. “La dent, la paume”, *Des Dispositifs pulsionnels*, UGE, Paris.

1979. *La Condition postmoderne*, Minuit. Paris.

MADRAL, P. 1969. *Le Théâtre hors les murs*, Le Seuil, Paris.

MAINGUENEAU, D. 1976. *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours*, Hachette. Paris.

MAN (DE), P. 1971. *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism.* Oxford University Press, New York.

MANČEVA, D. 1983. “Considérations sur l'analyse du texte dramatique contemporain”, *Philologia*, no. 12-13, Sofia.

MANN, Th. 1908. “Versuch über das Theater”, *Gesammelte Werke*, vol. X, Fischer Verlag 1974 (trad. française: “Essai sur le théâtre”, *Cahiers Renaud-Barrault*, octobre 1978).

MANNONI, O. 1969. “L'illusion comique ou le théâtre du point de vue de l'imaginaire”, *Clés pour l'imaginaire*, Le Seuil, Paris.

MARCEAU, M. 1974. *M. Marceau ou l'aventure du silence. Interview de G. et T. Verriest-Lefert*, Desclée de Brouver, Paris.

MARCUS, S. 1974. *Mathematische Poetik*, Athenäum, Frankfurt. 1975. “Stratégie des personnages dramatiques”, in HELBO, 1975.

MARIE, M. 1977. “Montage”, in COLLET et al., 1977.

MARIN, L. 1985. “La sémiotique du corps”, *Encyclopaedia Universalis*, Paris.

MARMONTEL, J.-F. 1763-1787. *Eléments de littérature*, Née de la Rochelle, Paris, 6 vol.

MARRANCA, B. (éd.) 1977. *The Theatre of Images*, Drama Book Specialists, New York.

MARTIN, Bernard 1993. *La Théâtralisation de l'écrit non théâtral*, thèse, Université de Paris VIII.

MARTIN, Jacky 1984. “Ostension et communication théâtrale”, *Littérature*, no. 53, février.

MARTIN, Jacqueline 1991. *Voice in Modern Theatre*, Roudedge, Londres.

MARTIN, John 1966. *The Modern Danse*, Barnes, New York, trad. 1991, *La Danse moderne*, Actes Sud, Arles.

MARTIN, Marcel 1977. *Le Langage cinématographique*, Editeurs français réunis, Paris.

MARTY, R. 1982. "Des trois icônes aux trois symbols", *Degrés*, no. 29.

MARTY, R.; BURZLAFF, W.; BRUZY, C.; RETHORÉ, J.; PERALDI, F. 1980. "La sémiotique de C. S. Peirce", *Langages* (numéro spécial sur Peirce), juin.

MARX, K.; ENGELS, F. 1967. *Über Kunst und Literatur*, Berlin, Dietz Verlag (2 vol.). (Notamment "Die Sickingen Debatte", 1859. Trad. française in *Correspondance Marx-Engels*, Editions sociales, tome V, Paris 1975, lettres du 19 avril au 18 mai).

MATEJKA, L.1976. *Sound, Sign and Meaning Quinquagenary of the Prague Linguistic Circle*, The University of Michigan Press, Ann Arbor.

MATEJKA, L.; TITUNIK, I. 1976. *Semiotics of Art: Prague School Contributions*, MIT Press, Cambridge.

MATHIEU, M. 1974. "Les acteurs du récit", *Poétique*, no. 19.

MAURON, C. 1963. *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*, J. Corti, Paris.

MAUSS, M. 1936. "Les techniques du corps", *Journal de psychologie*, no. 3-4, XXXII, 15 mars 15 avril.

MC AULAY, G. 1984. "Freedom Constraint : Reflections on Aspects of Film and Theatre", *Aulla XXII*, Camberra, Australian National University.

MC GOWAN, M. 1978. *L'Art du ballet de cour en France*, CNRS, Paris.

MEHLIN, U. 1969. *Die Fachsprache des Theaters. Eine Untersuc-*

hung der Terminologie von Bühnentechnik, Schauspielkunst und Theaterorganisation, Pädagogischer Verlag Schwann, Düsseldorf.

MELDOLESI, C.; OLIVI, L. 1989. *Brecht Regista*, Il Mulino, Bologne.

MELEUC, S. 1969. "Structure de la maxime", *Langages*, no. 13.

MERKER, P.; STAMMLER, W. (éd.) 1955. Voir *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, 4 vol.

MERLE, P. 1985. *Le Café -théâtre*, PUF, "Que sais-je ?", Paris.

MESCHONNIC, H. 1982. *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier.

METZ,Ch. 1977. *Le Signifiant imaginaire*, UGE, Paris.

MEYER-PLANTUREUX, C. 1992. *La Photographie de théâtre ou la mémoire éphémère*, Paris-Audiovisuel, Paris. 1995. (Avec Roger PIC.) *Le Berliner Ensemble à Paris.*

MEYERHOLD, V. 1963. *Le Théâtre théâtral*, Gallimard, Paris.

1969. *Meyerhold on Theatre* (E. Braun, éd.), Hill and Wang, New York.

1973-1975-1980-1992. *Ecrits sur le théâtre* (B. Picon-Vallin, éd.), La Cité-L'Âge d'Homme, Lausanne, 4 vol.

MIC, C. 1927. *La Commedia dell'arte*, Editions de la Pléiade, Paris.

MICHAUD, G. 1957. *L'Oeuvre et ses techniques*, Nizet, Paris.

MIGNON, P.-L. 1986. *Le Théâtre au* XX^e^ *siècle*, Gallimard, "Folio", Paris.

MILLER, J. 1972. "Non-verbal Communication", R. A. Hinde (éd.), *Non-verbal Communication*, London.

MILLER, J. G. 1977. *Theatre and Revolution in France since* 1968, French Forum, Lexington.

MILLER, J. G.; MAKWARD, C. 1994. *Plays by French and Francophone Women*, Michigan University Press.

MILNER, J.-C.; REGNAULT, F. 1987. *Dire le vers*, Le Seuil, Paris.

Modern Drama 1982. Vol. XXXV, no.1 ("Theory of Drama and Performance").

MOHOLY-NAGY, L; SCHLEMMER, O. 1925. *Die Bühne im Bauhaus*, Bauhaus Bücher.

MOINDROT, I. 1993. *Dramaturgie de l'Opéra*, PUF, Paris.

MOLES, A. 1973. (Éd.) *La Communication et les Massmédia*, Marabout, Verviers.

MOLES, A.; ROHMER, E. 1972. *Psychologie de l'espace*, Castermann, Paris.

MONOD, R. 1977. *Les Textes de théâtre*, CEDIC, Paris.

1983. (Éd.). *Jeux dramatiques et pédagogie*, Édilig, Paris.

MORAUD, Y. 1981. *La Conquête de la liberté de Scapin à Figaro*, PUF, Paris.

MOREL, J. 1964. *La Tragédie*, A. Colin, Paris.

MORENO, J.-L. 1965. *Psychothérapie de groupe et Psychodrame*, PUF, Paris.

1984. *Théâtre de la spontanéité*, L'Épi, Paris.

MORVAN DE BELLEGARDE 1702. *Lettres curieuses de littérature et de morale*, Guignard, Paris.

MOUNIN, G. 1970. *Introduction à la sémiologie*, Editions de Minuit, Paris.

MOUSSINAC, L. 1948. *Traité de la mise en scène*, Librairie centrale des BeauxArts, Paris.

MUKAŘOVSKÝ, J. 1933. "L'intonation comme facteur du rythme poétique", *Archives néerlandaises de phonétique expérimentale*, no. 8-9. (Trad. anglaise : J. Burbank - P. Steiner (ed.) *The World and the Verbal Art*, Yale University Press, 1977).

1934. "L'art comme fait sémiotique", *Actes du huitième congrès international de philosophie à Prague.* (Repris dans *Poétique*, no. 3,1970).

1941. "Dialog a monolog", *Kapitoly z Ceské poetiky*, vol. I, Praha (trad. anglaise dans J. M. 1977).

1977. *The World and Verbal Art* (éd. J. Burbank et

P. Steiner), Yale University Press, New Haven.

1978. *Structure, Sign and Function* (eéd. J. Burbank et

P. Steiner), Yale University Press, New Haven.

NADIN, M. 1978. "De la condition sémiotique du théâtre", *Revue roumaine d'histoire de l'art*, XV.

NATTIEZ, J.-J. 1987. *Sémiologie générale et sémiologie*, Bourgois, Paris.

NELSON, R. 1958. *Play within the Play*, Yale University Press, New Haven.

NICOLL, A. 1962. *The Theatre and dramatic Theory*, Barnes & Noble, New York.

1963. *The World of Harlequin -A Critical Study of the Commedia dell'Arte*, Cambridge University Press.

NIETZSCHE, F. 1872. "Die Geburt der Tragödie", *Werke in zwei Bänden*, C. Hanser, München 1967. Trad. française : Gallimard, Paris, 1977.

Nouvelle Revue de psychanalyse 1971. No. 4 ("Effets et formes de l'illusion").

NORMAN, S.-J. 1993. "Le Body Art", dans *Le Corps en jeu*, CNRS, Paris. 1996 in *Cahiers de médiologie.*

NOVERRE, G. 1978. *Lettres sur la danse et les arts imitateurs*, Ramsay, Paris.

OBREGON, O. 1983. "The University clasico in Chile", *Theater*, vol. XV, no. 1.

OGDEN, C.; RICHARDS., I. A. 1923. *The Meaning of Meaning.* Harcourt, London and New York.

OLSON, E. 1968a. “The Elements of Drama: Plot”, *Perspectives on Drama* (J. Calderwood, éd.), Oxford University Press.

1968b. *The Theory of Comedy*, Indiana University Press, Bloomington.

Organon 80 1980. Sémiologie et théâtre (M. Corvin, éd.), Presses de l’Université de Lyon.

OSOLSOBE, I. 1967. *Muzikál je, kdyz. ..*, Supraphon, Praha.

1974. *Divaldo, ktere mluví, spíva a tancí*, Supraphon, Praha.

1980. “Cours de théâtristique générale”, *in* J. Savona, éd. 1980.

Oxford Companion to the Theatre (éd. P. Hartnoll) 1957-1983. (2[e] ed.), Oxford University Press.

PAGNINI, M. 1970. “Per una semiologia del teatro classico”, *Strumenti critici*, no. 12.

1980. *Pragmatica della letteratura*, Sellerio, Palermo.

PANDOLFI, V. 1957-1961. *La Commedia dell’Arte*, Firenze, 6 vol.

1961. *Regia e registi nel teatro moderno*, Capelli, Universale Capelli.

1969. *Histoire du théâtre*, Marabout Université, Verviers, 5 vol.

PAQUET, D. 1990. *Alchimie du visage*, Chiron, Paris.

1995. “Pour un théâtre de fragrances”, *Comédie française*, no.17.

PASSERON, René 1996. *Naissance d’Icare. Eléments de poétique générale*, Presses Universitaires de Valenciennes.

PAUL, A. 1981. “Theater als Kommunikationsprozess”, *in* KLIER, 1981.

PAVEL, T. 1976. *La Syntaxe narrative des tragédies de Corneille*, Klincksieck, Paris.

PAVIS, P. 1975. Problèmes d’une sémiologie du théâtre, *Semiotica*, 15: 3.

1976a. *Problèmes de sémiologie théâtrale*, Presses de l’Université du Québec, Montréal.

1976b. "Théorie du théâtre et sémiologie: sphère de l'objet et sphère de l'homme". *Semiotica*, 16: 1.

1978a. "Remarques sur le discours théâtral", *Degrés*, no. 13, printemps.

1978b. "Mise au point sur le gestus", *Silex*, no. 7.

1978c. "Des sémiologies théâtrales", *Travail théâtral*, no. 31.

1978d. "Débat sur la sémiologie du théâtre", *Versus*, no. 21, septembre.

1979a. "Il discorso de la critica teatrale", *Quaderni di Teatro*, no. 5.

1979b. "Notes towards a semiotic analysis", *The Drama Review*, T84, december.

1980a. "Dire et faire au théâtre. Sur les stances du Cid", *in* J. Savona (éd.), 1980. 1980b. "Toward a Semiology of *Mise en Scène*", *Conference on The Theory of Theatre*, University of Michigan, 17-19 avril (repris dans 1982b).

1980c. "Vers une esthétique de la réception théâtrale. Variations sur quelques relations", R. Durand (éd.) 1980a, *La Relation théâtrale*, Presses de l'Université de Lille.

1980d. "Le discours du mime", *in* de Marinis, 1980.

1981a. "Problems of a Semiotics of Gesture", *Poetics Today*, II, 3.

1981b. "Réflexions sur la notation théâtrale", *Revue d'histoire du théâtre*, no. 4.

1982a. *Voix et images de la scène. Essais de sémiologie théâtrale*, Presses universitaires de Lille (2e édition: 1985e).

Reprend notamment 1978a, 1978b, 1978d 1979a, 1979, 1980a, 1980c, 1981a, 1981b, 1982b. *Languages of the Stage. Essays in the Semiology of the Theatre*, Performing Arts Journal Publications, New York.

1983a. "Production et réception au théâtre: La concrétisarion du texte dramatique et spectaculaire", *Revue des sciences humaines*, no. 189, 1983-1.

1983b. “Du texte à la scène: un enfantement difficile”, communication à la *Conférence* “Scène, Signe, Spectacle”, avril 1983, *Forum Modernes Theater*, 1986, no. 2.

1983c. *Marivaux à l'épreuve de la scène*, thèse d'État, université Paris III. (Abrégé en 1986).

1984a. “Du texte à la mise en scène : L'histoire traversée”, *Kodikas/Code*, vol. VII, no. 1-2.

1984b. “De l'importance du rythme dans la mise en scène”, communication à la *Conférence sur le texte dramatique*, la lecture et la scène. (Repris en 1985e et in Heistein, 1986).

1985a. “Le théâtre et les médias : spécifité et interférences”, A Helbo et al. (éd.) 1987.

1985b. “Questions sur un questionnaire”, *in* A. Helbo et al. (éd.) 1987.

1985c. “Commentaires et édition de *La Mouette*”, Le Livre de Poche, Paris.

1985d. “La réception du texte dramatique et spectaculaire : Les processus de fictionnalisation et d'idéologisation”, *Versus*, no. 41 (repris en 1985e).

1985e. *Voix et images de la scène. Pour une sémiologie de la réception*, Presses Universitaires de Lille (seconde édition augmentée de 1982a).

1986. *Marivaux à l'épreuve de la scène*, Publications de la Sorbonne, Paris.

1987. Pavis, P.; Ubersfeld, A.; Johansen, D.; Helbo, A. (éd.)

Théâtre. Modes d'approches, Paris.

1987. *Semiotik der Theaterrezeption*, Narr Verlag, Tübingen.

1990. *Le Théâtre au croisement des cultures*, J. Corti, Paris.

1992. *Confluences. Le dialogue des cultures dans les spectacles contemporains*, PPBBR, SaintCyr.

1996a. *L'Analyse des spectacles*, Nathan, Paris.

1996b. *The Intercultural Performance Reader*, Routledge, London.

PAVIS, P.; THOMASSEAU, J. M. (éds.) 1995. *Copeau l'éveilleur*, Bouffonneries.

PAVIS, P.; VILLENEUVE, R. 1993. *Protée.* vol. 21, no. 3 ("gestualité").

PEIRCE, C. 1978. *Ecrits sur le signe* (textes rassemblés, traduits et commentés par G. Deledalle), Le Seuil, Paris.

PFISTER, M. 1973. "Bibliographie: Theorie des Komischen, der Komödie und der Tragikomödie (1943-1972)", *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, no. 83.

1977. *Das Drama.* Fink Verlag, München.

1978. "Kommentar, Metasprache und Metakommunikation im *Hamlet"*, *Jahrbuch der deutschen Shakespeare Gesellschaft*, West.

1985. "Eloquence is action: Shakespeare und die Sprechakttheorie", *Kodikas/ Code*, vol. VIII, no. 3-4.

PIDOUX, J.-Y. 1986. *Acteurs et Personnages*, L'Aire, Lausanne.

PIEMME, J.-M. 1984. *Le Souffleur inquiet*, *Alternatives théâtrales*, no. 2021, Ateliers des Arts, Bruxelles.

1989. *L'invention de la mise en scène*, Labor, Bruxelles.

PIERRON, A. 1980. «La scénographie: Décor, masques, lumières...", *Le Théâtre* (éd. A. Courty, et Rey), éd. Bordas, Paris.

1994. *Le Théâtre, ses métiers, son langage*, Hachette, Paris.

PIGNARRE, R. 1975. *Histoire de la mise en scène*, PUF, Paris.

PISCATOR, E. 1962. *Le Théâtre politique*, L'Arche, Paris.

PLASSARD, D. 1992. *L'Acteur en effigie.* Ed. L'Âge d'homme, Institut international de la marionnette, Lausanne.

PLATON 389-369 av. J.-C. *La République* (Livre III, 1).

POERSCHKE, K. 1952. "Vom Applaus", *Mimus und Logos. Eine Festgabe für* C. *Niessen.* Verlag, Lechte.

PÖRTNER, P. 1972. *Spontanes Theater*, Kiepenheuer und Witsch, Köln. *Poetica* 1976. Band 8, Heft 3-4 ("Dramentheorie, Handlungstheorie").

Poetics 1977. Vol. VI, no. 3-4 ("The formal Study of the Drama").

Poetics Today 1981. Vol. II, no. 3 ("Semiotics and Theater", R. Amossy, éd.).

Poétique 1973. No. 16 ("Le Discours réaliste").

1978. No. 36 ("L'ironie").

Poétique du récit 1977. (Articles de R. Barthes, W. Kaiser, W. Booth, Ph. Hamon), Le Seuil, Paris.

Polti, G. 1895. *Les Trente-Six Situations dramatiques*, Mercure de France (Réed. Ed. Aujourd'hui, 1981).

POUGIN, A. 1885. *Dictionnaire du théâtre*, Firmin-Didot, Paris.

PRADIER, J.-M. 1985. "Bio-logique et semiologique", *Degrés*, no. 42-43. été-automne.

1987. "Anatomie de l'acteur", *Théâtre public*, no. 76-77.

1996. "Ethnoscénologie: La profondeur des emergences",

Internationale de l'imaginaire, no. 5.

Pratiques 1977. No. 15-16, juillet ("Théâtre").

1979. No. 24, août ("Théâtre").

PRIETO, L. 1966a. *Messages et Signaux*, PUF, Paris.

1966b. "La sémiologie", *Le Langage*, Gallimard, Paris.

PRINCE, G. 1973. *A Grammar of Stories. An Introduction*, Mouton, Paris-La Haye.

Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics

1974. (Ed. A. Preminger), Princeton University Press.

PROCHÁZKA, M. 1984. "On the Nature of the Dramatic Text", in Schmid et A. van Kesteren (ed.), 1984.

PRONKO, L.-C. 1963. *Théâtre d'avant-garde.* Denoël, Paris.

1967. *Theater East and West*, University of California Press, Berkeley.

PROPP, W. 1965. *Morphologie du conte.* Le Seuil, Paris. (Parution en russe: 1929).

PRZYBOS, J. 1987. *L'Entreprise mélodramatique*, J. Corti, Paris.

PUJADE-RENAUD, C. 1976. *Expression corporelle, langage du silence*, ESF, Paris.

PÜTZ, P. 1970. *Die Zeit im Drama*, Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen.

QUERÉ, L. 1982. *Des miroirs équivoques. Aux origines de la communication modeme*, Aubier, Paris.

Raison présente 1982. No. 58 ("Théâtres, parcours, paroles").

RAPP, U. 1973. *Handeln und Zuschauen*, Darmstadt.

RASTIER, F. 1971. "Les niveaux d'ambiguïté des structures narratives", *Semiotica*, III. 4. 1972. "Systématique des isotopies", *Essai de sémiotique poétique* (ed. A. Greimas), Larousse, Paris.

Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte 1955. (Ed. Stammler et Merker), 4 vol.

REGNAULT, F. 1980. *Histoire d'un "ring". Bayreuth*, 1976-1980, Laffont, Paris.

1996. *La Doctrine inouïe. Dix leçons sur le théâtre classique français.* Hatier, Paris.

REGY, C. 1991. *Espaces perdus*, Plon, Paris.

REINELT, J.; ROACH, J. 1992. *Critical Theory and Performance*, University of Michigan Press.

REINHARDT, M. 1963. *Ausgewählte Briefe*, Reden, Schriften und

Szenen aus Regiebüchern, Prachner Verlag, Wien.

REISS, T. J. 1971. *Toward Dramatic Illusion: Theatrical Technique and Meaning from Hardy to Horace*, Yale University Press, New Haven.

Revue d'esthétique 1960. Numéro spécial ("Question d'esthétique théâtrale"). 1977. No. 1-2 ("L'envers du théâtre"). 1978. No. 3-4 ("Collages").

Revue des sciences humaines 1972. No. 145 ("Théâtre dans le théâtre"). 1976. No.162 ("Le mélodrame").

REY, A.; COUTY, D. (éd.) 1980. *Le Théâtre*, Bordas, Paris.

REY-DEBOVE, J. 1979. *Lexique sémiotique*, PUF, Paris.

REY-FLAUD, B. 1984. *La Farce ou la machine à rire. Théorie d'un genre dramatique*, 1450-1550, Droz, Genève.

REY-FLAUD, H. 1973. *Le Cercle magique: Essai sur le théâtre en rond à la fin du Moyen Âge*, Gallimard, Paris.

RICHARDS, I. A. 1929. *Pratical Criticism*, Harcourt, Brace & World, New York.

RICHARDS, T. 1995. *Travailler avec Grotowski sur les actions physiques*, Actes Sud, Arles.

RICOEUR, P. 1953. "Sur le tragique", *Esprit*, mars.

1965. *De l'interpréetation*, Le Seuil, Paris.

1969. *Le Conftit des interprétations*, Le Seuil, Paris.

1972. "Signe et sens", *Encyclopaedia Universalis.*

1983-1984-1985. *Temps et Récit*, Le Seuil, Paris, 3 vol.

RIGHTER, A. 1967. *Shakespeare and the Idea of the Play*, Penguin.

RISCHBIETER, H. (ed.) 1983. *Theaterlexikon*, Orell Füssli Verlag, Zürich.

RISCHBIETER, H.; STORCH. W. 1968. *Bühne und bildende Kunst im XX. Jahrhundert*, Friedrich Verlag.

RIVIERE, J.-L. 1978. “La déception théâtrale”, *Prétexte: Roland Barthes* (colloque de Cerisy), UGE, Paris.

ROACH, J. 1985. *The Player's Passion*, Newark, University of Delaware Press.

ROBICHEZ, J. 1957. *Le Symbolisme au théâtre*, Paris.

ROGIERS, P. (éd.) 1986. *L'Ecart constant*, Récit, Didascalies, Bruxelles.

ROKEM, F. 1986. *Theatrical Space in Ibsen, Chekhov and Strindberg*, UMI Research Press, Ann Arbor.

ROLLAND, R. 1903. *Le Théâtre du peuple. Essai d'ésthhique d'un théâtre nouveau*, A. Michel, Paris.

ROMILLY (DE), J. 1961. *L'Evolution du pathétique d'Eschyle à Euripide*, PUF, Paris.

1970. *La Tragédie grecque*, PUF, Paris.

ROOSE-EVANS, J. 1971. *Experimental Theatre From Stanislavsky to Today*, Avon, New York. Rééd. Routledge, London, 1989.

ROUBINE, J.-J. 1980. *Théâtre et mise en scène*, 1880-1980, PUF, Paris.

1985. *L'Art du comédien*, PUF, Paris.

1990. *Introduction aux grandes théories du théâtre*, Dunod, Paris.

ROUCHE, J. 1910. *L'Art théâtral moderne*, ed. Cornély et Cie, Paris.

ROUGEMONT (DE), M.; SCHERER, J.; BORIE, M.

Esthétique théâtrale. Textes de Platon à Brecht, CDU-SEDES, Paris.

ROUSSEAU, J. 1984. “A quoi sert le répertoire”, *Journal de Chaillot*, no. 16.

ROUSSEAU, J.-J. 1758. *Lettre à M. d'Alembert sur son article Genève*, introduction de Michel Launay, Garnier-Flammarion, Paris, 1967.

1762. *Du contrat social*, Garnier, Paris, 1960.

ROUSSET, J. 1962. *Forme et Signification*, Corti, Paris.

ROZIK, E. 1992. *The Language of the Theatre*, Theatre Studies Publications, Glasgow.

RUDLIN, J. 1994. *Commedia dell'arte*, Routledge, London.

RUDNITSKI, K. 1988. *Théâtre russe et soviétique*, Ed. du Regard, Paris.

RUEULICKE-WEILER, K. 1968. *Die Dramaturgie Brechts*, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlin.

RUFFINI, F. 1978. *Semiotica del testo : l'esempio teatro*, Bulzoni, Roma.

RUNCAN, A. 1974. "Propositions pour une approche logique du dialogue", *Venus*, n° 17.

RUPRECHT, H. G. 1976. *Theaterpublikum und Textauffassung*, Lang, BernFrankfurt.

1983. "Intertextualité", *Texte*, no. 2.

RYKNER, A. 1988. *Théâtre du nouveau roman*, Corti, Paris.

RYNGAERT, J.-P. 1977. *Le Jeu dramatique en milieu scolaire*, CEDIC, Paris.

1984. "Texte et espace : sur quelques aventures contemporaines", *Pratiques*, no. 41.

1985. *Jouer, représenter*, CEDIC, Paris.

1991. *Introduction à l'analyse du théâtre*, Dunod, Paris. 1993. *Lire le théâtre contemporain*, Dunod, Paris.

SAÏD, S. 1978. *La Faute tragique*, Maspero, Paris.

SAISON, M. 1974. "Les objets dans la création théâtrale", *Revue de métaphysique et de morale*, 79e année, 2, avril-juin.

SALLENAVE, D. 1988. *Les Epreuves de l'art*, Actes Sud, Arles.

SALZER, J. 1981. *L'Expression corporelle, un enseignement de la communication*, PUF. Paris.

SAMI-ALI 1974. *L'Espace imaginaire*, Gallimard, Paris.

SANDER, V. 1971. *Tragik und Tragödie*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt.

SANDERS, J. 1974. *Aux sources de la verité du théâtre moderne*, Minard, Paris.

1978. *André Antoine*, directeur de l'Odéon, Minard, Paris.

SAREIL, J. 1984. *L'Ecriture comique*, PUF, Paris.

SARRAZAC, J.-P. 1981. *L'Avenir du drame. Ecritures dramatiques contemporaines*, Editions de l'aire, Lausanne.

1989. *Théâtres intimes*, Actes Sud, Arles.

1994. *Les Pouvoirs du théâtre. Essais pour Bernard Dort*, éd. théâtrales, Paris.

1995. *Théâtres du moi, théâtre du monde*, Ed. Médianes, Rouen.

SARRAZAC, J.-P.; V ANOYE, F.; MOUCHON, J. 1981. *Pratiques de l'oral*, Colin, Paris.

SARTRE, J.-P. 1973. *Un théâtre de situations*, Gallimard, Paris.

SAUSSURE (DE), F. 1915. *Cours de linguistique générale*, Payot, Paris.

SAVONA, J. 1980. (Ed.) "Théâtre et théâtralité", *Etudes littéraires*, vol. XIII, no. 3, décembre.

1980. "Narration et actes de parole dans le texte dramatique", *Etudes littéraires*, décembre.

1982. "Didascalies as Speech Act", *Modern Drama*, vol. XV, no. 1, mars.

1984. "French Feminism and Theatre : An Introduction", *Modern Drama*, vol. XXVII, no. 4.

SCHECHNER, R. 1972. "Propos sur le théâtre de l'environnement", *Travail théâtral*, no. 8, octobre-décembre.

1973a. "Kinesics and performance", *Drama Review*, t. LIX, vol. XVII.

1973b. *Environmental Theater*, Hawthorn Books, New York.

1977. *Essays on Performance Theory*, 1970-1976, Drama Books Specialists, New York.

1985. *Between Theater and Anthropology*, University of Pennsylvania Press.

SCHERER, J. 1950. *La Dramaturgie classique en France*, Nizet, Paris.

1977. *"Le Livre" de Mallarmé*, Gallimard, Paris.

SCHERER, J. (*Mélanges pour*) 1986. *Dramaturgies. Langages dramatiques*, Nizet, Paris.

SCHERER, K. 1970. *Non-verbale Kommunikation*, Buske Verlag, Hamburg.

SCHILLER, F. 1793. "Uher das Pathetische" (*in* SCHILLER, 1968).

1968. *Sämtliche Werke*, Winckler Verlag, München, 2 vol.

SCHLEGEL, A.W. 1814. *Cours de littérature dramatique*, Slatkine reprints, Genève, 1971.

SCHLEMMER, O. 1927. *Théâtre et Abstraction*, L'Âge d'Homme, Lausanne, 1978.

SCHMELING, M. 1982. *Méthathéâtre et Intertexte. Aspects du théâtre dans le théatre*, Lettres modernes, Paris.

SCHMID, H. 1973. *Strukturalistische Dramentheorie*, Scriptor Verlag, Kronberg.

SCHMID, H. (ed.); VAN KESTEREN, A. 1984. *Semiotics of Drama and Theatre*, John Benjamins, Amsterdam.

SCHNEILIN, G.; BRAUNECK, M. 1986. *Drama und Theater*, Bamberg.

SCHOENMAKERS, H. (ed.) 1986. *Performance Theory*, Instituut voor Theaterwetenschap, Utrecht.

SCOTTO DI CARLO, N. 1991. "La Voix chantée" *in La Recherche*, no. 235.

SEARLE, J. R. 1975. "The Logical Status of Fictional Discourse", *New Literary History*, vol. VI, no. 2, Winter (trad. française: *Sens et Expression*, Editions de Minuit, Paris, 1982).

SEGRE, C. 1973. *Le strutture e il tempo*, Einaudi, Torino (en particulier "La fonction du langage dans *l'Acte sans paroles* de S. Beckett).

1984. *Teatro e romanzo*, Einaudi, Torino.

SENTAURENS, J. 1984. *Séville et le Théâtre*, Presses Universitaires de Bordeaux.

SERPIERI. A. 1981. "Toward a Segmentation of the Dramatic Text", *Poetics Today*, II, 3.

SERPIERJ, A. (et CANZIANI; ELAM; GUIDICCI; GULLIPUGLIATI; KEMENY; PAGNINI; RUTELLI) 1978. *Come communica il teatro*: *dal testo alla scena*, II Formichiere, Milano.

SERREAU, G. 1966. *Histoire du nouveau théâtre*, Gallimard, Paris.

SHARPE, R. B. 1959. *Irony in the Drama*, The University of North Carolina Press.

SHAW, G. B. 1937. *Théâtre pour tous.*

SHEVTSOVA, M. 1993. *Theatre and Cultural Interaction*, University of Sydney Studies.

SHOMIT, M. 1992. *Systems of Rehearsal*, Routledge, London.

SIGAUX, G. 1970. *La Comédie et le Vaudeville de 1850 à1900*, Le Cercle du bibliophile, Evreux, 5 vol.

SIGAUX, G.; TOUCHARD, P.-A. 1969. *Le Mélodrame*, Le Cercle du bibliophile, Evreux, 2 vol.

SIMHANDL, P. 1993. *Bildertheater*, Berlin.

SIMON, A. 1970. *Dictionnaire du théâtre français contemporain*, Larousse, Paris.

1979. *Le Théâtre à bout de souffle*, Le Seuil, Paris.

SIMON, R. 1979. "Contribution à une nouvelle pédagogie de l'oeuvre

dramatique classique", *Pratiques*, no. 24.

SLAWINSKA, I. 1959. "Les problèmes de la structure du drame", P. Böckmann (éd.), *Stil und Formprobleme in der Literatur*, Heidelberg.

1978. "La semiologia del teatro *in statu* nascendi, Praga 1931-1941", *Biblioteca teatrale*, 1978.

1985. *Le Théâtre dans la pensée contemporaine*, Cahiers théâtre, Louvain.

SOBEL, B. 1993. *Un Art légitime*, Actes Sud, Arles.

SOLGER, K. 1829. *Vorlesung über Ästhetik* (ed. K. Heyse), Leipzig.

SONREL, P. 1943. *Traité tie scénographie*, O. Lieutier, Paris.

SOURIAU, E. 1948. "Le cube et la sphere", *Architecture et dramaturgie*, Flammarion, Paris.

1950. *Les Deux Cent Mille Situations dramatiques*, Flammarion, Paris.

1960. *Les Grands Problèmes de l'esthétique théâtrale*, CDU, Paris.

Spectacles à travers les âges (*Les*) 1931. Editions du Cygne, Paris, 3 vol.

SPIRA, A. 1957. *Untersuchungen zum Deus ex Machina bei Sophokles und Euripides*, Diss, Frankfurt.

SPOLIN, V. 1985. *Theatre Games for Rehearsal*, Northwestern University Press.

STAIGER, E. 1946. *Grundbegriffe der Poetik*, Atlantes Verlag, Berlin.

STANISLAVSKI, C. 1963. *La Formation de l'acteur*, Payot, Paris.

1966. *La Construction du personnage*, Perrin, Paris.

1980. *Ma vie dans l'art*, L'Âge d'Homme, Lausanne.

STAROBINSKI, J. 1970. *La Relation critique*, Gallimard, Paris.

STATES, B. O. 1971. *Irony and Drama*, Ithaca, Cornell University Press.

1983. "The Actor's Presence: Three Phenomenal Modes", *Theatre Journal*, vol. XXXV, no. 3. Repris dans *Great Reckonings in Little Rooms*, University of California Press, Berkeley, 1987.

STEFANEK, P. 1976. "Vom Ritual zum Theater. Zur Anthropologie und Emanzipation szenischen Handelns", *Maske und Kothurn*, 22. Jg. H. 3-4.

STEINBECK, D. 1970. *Einleitung in die Theorie und Systematik der Theaterwissensachft*, De Gruyter, Berlin.

STEINER, G. 1961. *The Death of Tragedy*, Faber and Faber, London (trad. française, Le Seuil, Paris, 1965).

STEINER, J. 1968. *Die Bühnenanweisung*, Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen.

STEINER, P. (éd.) 1982. *The Prague School Selected Writings*, 1929-1946, University of Texas Press.

STEINER, R. 1981. *Cours d'eurythmie de la parole*, Ed. du Centre Triade, Paris.

STERN, D. 1973. "On Kinesic Analysis", *Drama Review*, t. LIX, septembre.

STIERLE, K. H. 1975. *Text als Handlung*, Fink Verlag, München.

STRASBERG, L. 1969. *Le Travail à l'Actors Studio*, Gallimard, Paris.

STRÄSSNER, M. 1980. *Analytisches Drama*, Fink Verlag, München.

STREHLER, G. 1980. *Un Théâtre pour la vie*, Fayard, Paris.

STRIHAN, M. 1983. "Semiotics and the Art of Directing", *Kodikas*, vol. VI, no. 1-2.

STRINDBERG, A. *Théâtre cruel et Théâtre mystique*, Gallimard, Paris.

STYAN, J. L. 1962. *The Dark Comedy*, Cambridge University Press.

1967. *Shakespeare's Stagecraft*, Cambridge University Press.

1975. *Drama, Stage and Audience*, Cambridge University Press.

1981. *Modern Drama in Theory and Practice*, Cambridge University Press, 3 vol.

SUVIN, D. 1970. "Reflexion on Happenings", *The Drama Review*, vol. XIV, no. 3.

1981. "Per una teoria dell'analisi agenziale", *Venus. Quaderni di studi semiotici*, no. 30.

SWIONTEK, S. 1990. *Dialog -Drama Metateatr*, Presses Universitaires de Lodz.

1993. "Le dialogue dramatique et le métathéâtre", dans *Zagadniena rodzajów literackich*, vol. 36, no. 1-2.

SZEEMANN, H. (ed.) 1983. *Der Hang zum Gesamtkunstwerk*, Frankfurt.

SZONDI, P. 1956. *Theorie des modernen Dramas*, Suhrkamp, Frankfurt (trad. française de P. Pavis, L'Âge d'Homme, Lausanne, 1983).

1961. *Versuch über das Tragische*, Insel, Frankfurt.

1972a. "Der Mythos im modernen Drama und das epische Theater", *Lektüren und Lektionen*, Suhrkamp, Frankfurt.

1972b. "Tableau et coup de théâtre. Pour une sociologie de la tragédie domestique et bourgeoise chez Diderot et Lessing", *Poétique*, no. 9.

1973. *Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert*, Suhrkamp, Frankfurt.

1975a. *Das lyrische Drama des Fin de siècle*, Suhrkamp, Frankfurt.

1975b. *Poésie et Poétique de l'idéalisme allemand*, Editions de Minuit, Paris.

1985. *l'Acte critique* (M. Bollack, éd.), Presses Universitaires de Lille. (Etudes sur Szondi).

TAÏROV, A. 1974. *Le Théâtre libéré*, L'Âge d'Homme, Lausanne.

TALMA, F. 1825. *Réflexions sur Lekain et l'art théâtral*, A. Fonraine, Paris, 1856.

TARRAB, G. 1968. "Qu'est-ce que le happening?", *Revue d'histoire du théâtre*, no. 1.

TAVIANI, F.; SCHINO. M. 1984. *Le Secret de la commedia dell'arte*, Contrastes Bouffonneries, Cazilhac.

TAYLOR, J. R. 1966. *A Dictionary of the Theatre*, Penguin, London.

1967. *The Rise and Fall of the Well-Made Play*, Methuen, London.

TEMKINE, R. 1977-1979. *Mettre en scène au présent*, L'Âge d'Homme, Lausanne, 2 vol.

TENSCHERT, J. 1960. "Qu'est-ce qu'un dramaturge?", entretien avec E. Copferman, *Théâtre populaire*, no. 38.

Texte 1982. No. 1 ("L'autoreprésentation").

1983. No. 2 ("L'intertextualité").

1984. No. 3 ("L'herméneutique").

Theaterarbeit (Brecht et al. ed.) 1961. Henschelverlag, Berlin.

Théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932 (Le).

1977-1978. La Cité., Lausanne, 4 vol.

Théâtre/ Public 1980. No. 32, mars-avril ("Théâtre, image, photographie").

THOMASSEAU, J.-M. 1984a. "Pour une analyse du para-texte théâtral", *Littérature*, no. 53, février.

1984b. *Le Mélodrame*, PUF, Paris.

1984c. "Les différents états du texte théâtral), dans *Pratiques*, no. 41.

1994. "Le vaudeville" dans *Europe*, no. 786.

1995. *Drame et Tragédie*, Hachette, Paris.

1996. "Les manuscrits de théâtre", *Les Manuscrits de théâtre*, J.

Neefs, B. Didier (ed.), Presses de l'université de Vincennes.

THOMSEN, Ch. (ed.) 1985. *Studien zur Ästhetik des Gegenwarts-theaters*, Carl Winter, Heidelberg.

THORET, Y. 1993. *La Théâtralité, Etude freudienne*, Dunod, Paris.

TISSIER, A. 1976-1981. *La Farce en France de 1450 à 1550* (Recueil de farces), CDU et SEDES, Paris.

TODOROV, T. 1965. (Ed.) *Théorie de la littérature*, Textes des formalistes russes, Le Seuil, Paris.

1966. "Les catégories du récit littéraire", *Communications*, no. 8.

1967. "Les registres de la parole", *Journal de psychologie*, no. 3.

1968. "Poétique", *Quest-ce que le structuralisme?*", Le Seuil, Paris.

1976. "The Origins of Genres", *New Literary History*, Autumn.

1981. *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique*, Le Seuil, Paris.

TOMACHEVSKI, B. 1965. "Thématique", *Théorie de la littérature. Texte des formalistes russes* (éd. Todorov), Le Seuil, Paris.

TORO (DE), F. 1984. *Brecht en el teatro hispanoamericano contemporáneo : acercamento semiotico al teatro épico en hispanoamerica*, Ottawa, Girol Books.

1986. *Semiotica del teatro. Del texto a fa puesta en escena. Ensayos de semiologia tetral : theoria y pratica*, Galerna, Buenos Aires.

TOUCHARD, P.-A. 1968. *Dionysos*, suivi de *L'Amateur de théâtre*, Le Seuil, Paris.

Traverses 1980. No. 20, novembre ("La voix, l'écoute").

TROUSSON, R. 1981. *Thèmes et Mythes*, Editions de l'université de Bruxelles.

TRUCHET, J. 1975. *La Tragédie classique en France*, PUF, Paris.

TURK, H. 1976. "Die Wirkungstheorie poetischer Texte", *Literaturtheorie I*, Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen.

TURNER, V. 1982. *From Ritual to Theatre*, New York.

TYNIANOV, J. 1969. "La destruction", *Change*, No. 1.

UBERSFELD, A. 1974. *Le Roi et le Bouffon*, Corti, Paris.

1975. "Adamov ou le lieu du fantasme", *Travail théâtral*, no. 20, juillet.

1977a. *Lire le théâtre*, Editions sociales, Paris (seconde édition, 1982).

1977b. "Le lieu du discours", *Pratiques*, no. 15-16, juillet.

1978a. *L'Objet théâtral*, CNDP, Paris.

1978b. "Le jeu des classiques", *Voies de la création théâtrale*, CNRS, Paris, vol. VI.

1981. *L'Ecole du spectateur*. Editions sociales, Paris.

1991. *Le Théâtre et la cité: de Corneille à Kantor*, AISSIASPA, Bruxelles.

1993. *Le Drame romantique*, Belin, Paris.

URMSON, J. 1972. "Dramatic Representation", *Philosophical Quarterly*, 22, no. 89.

USPENSKI, B. 1970. *Poetik der Komposition*, Suhrkamp, Frankfurt.

1972. "Structural Isomorphism of verbal and visual Art", *Poetics*, no. 5.

VAÏS, M. 1978. *L'Écrivain scénique*, les Presses Universitaires du Québec, Montréal.

VALDIN, B. 1973. "Intrigue et tableau", *Littérature*, no. 9.

VALENTIN, F.-E. 1988. *Lumière pour le spectacle*, Librairie théâtrale, Paris.

VANDENDORPE, C. 1989. *Apprendre à lire des fables. Une approche sémiocognitive*, Ed. du Préambule, Montréal.

VAN DIJK, T. 1976. *Pragmatics of Language and Literature*, North-Holland Publishing Co, Amsterdam Oxford.

VEINSTEIN, A. 1955. *La Mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*, Flammarion, Paris.

1968. *Le Théâtre experimental*, Renaissance du livre, Paris.

1983. "Théâtre, étude, enseignement, éléments de méthodologie" dans *Cahiers Théâtre Louvain.*

VELTRUSKÝ, J. 1940. "Clovek a predmet v divadle", *Slovo a Slovesnost*, VI, trad. P. Garvin, *A Prague School Reader on Esthetics. Literary Structure and Style*, Georgetown University Press, Washington, 1964.

1941. "Dramaticky text jakosoucast divadla", *Slovo a slovesnot*, VII, traduit dans *Semiotic of Art*; Prague School Contribution (ed. Matejka, 1976).

1977. *Drama as Literature*, The Peter de Ridder Press, Lisse.

VERNANT, J.-P. 1965. *Mythe et Pensée chez les Grecs*, Maspéro, Paris.

1974. *Mythe et Société en Grèce ancienne*, Maspeco, Paris.

VERNANT, J.-P. et VIDAL NAQUET, P. 1972. *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, vol. 1, Maspero, Paris (vol. 2, La Decouverte, 1986).

VERNOIS, P. 1974. (Ed.) *L'Onirisme et l'Insolite dans le théâtre français contemporain*, Klincksieck, Paris.

VERRIER, J. 1993. (Ed.) *le Français aujourd'hui*, no. 103.

Versus 1978. No. 21 ("Teatro e semiotica", interventi di Bettetini, Gulli-Pugliati, Helbo, Jansen, Kirby, Kowzan, Pavis, Ruffini). 1985. No. 41, "Semiotica della ricezione teatrale", M. de Marinis, ed.

VIALA, A. 1985. *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature*, Ed. de Minuit, Paris.

VICKERS. B. 1973. *Towards Greek Tragedy*, Longman, London.

VICTOROFF, D. 1953. *Le Rire et le risible*, PUF, Paris.

VILAR, J. 1955. *De la tradition théâtrale*, L'Arche, Paris (réédidon *NRF*, collection "Idées").

1975. *Le Théâtre, service public et autres textes*, Gallimard, Paris.

VILLIERS, A. 1951. *La Psychologie de l'art dramatique*, Armand Colin, Paris.

1958. *Le Théâtre en rond*, Librairie théâtrale, Paris.

1968. *L'Art du comédien*, PUF, Paris.

1987. *L'Acteur comique*, PUF, Paris.

VINAVER, M. 1982. *Ecrits sur le théâtre*, réunis et présentés par Michelle Henry, Ed. de l'Aire, Lausanne.

1987, *Le Compte rendu d'Avignon*, Actes Sud, Arles.

1988. "La mise en trop" dans *Théâtre public*, no. 82-83.

1993. *Écritures dramatiques*, Actes Sud, Arles.

VITEZ, A. 1974. "Ne pas montrer ce qui est dit", *Travail théâtral*, XIV, hiver.

1991. *Le Théâtre des idées*, Gallimard, Paris.

1994. *Écrits I –L'école*, POL, Paris.

VITEZ, A.; COPPERMAN, E. 1981. *De Chaillot à Chaillot*, Hachette, Paris.

VITEZ, A.; MESCHONNIC. H. 1982. "A l'intérieur du parlé, du geste, du mouvement. Entretien avec Henri Meschonnic", *Langue française*, no. 56, décembre.

VODIČKA, F. 1975. *Struktur der Entwicklung*, Fink Verlag, München.

Voies de la création théâtrale (*Les*) *1970-1996*. CNRS, Paris, 13 vol.

VOLTZ, P. 1964. *La Comédie*, Armand Colin, Paris.

1974. "L'insolite est-il une catégorie dramaturgique?",

L'Onirisme et l'Insolite dans le théâtre français contemporain (ed. P. Vernois), Klincksieck, Paris.

WAGNER,R. 1850. *Dar Kunstwerk der Zuk* ...*ndition l'avenir*, Delagrave, 1910).

1852. *Oper und Drama* (*Opéra et Dram*...

WARNING, R. (éd.) *1975. Rezeptions*... München.

WARNING, R.; PREISENDANZ, W. (ed.) 1977. *Problem*... *mischen*, Fink, München.

WATSON, I. 1993. *Towards a Third Theatre. Eugenio Barba and the Odin Teatret*, Routledge, London.

WEINRICH, H. 1974. *Le Temps*, Le Seuil, Paris.

WEISS, P. 1968. "14 Punkte zum dokumentarischen Theater", *Dramen*, vol. 2, Suhrkamp, Frankfurt.

WEKWERTH, M. 1974. *Theater und Wissenschaft*, Hanser Verlag, München.

WILES, T. J. 1980. *The Theater Event : Modern Theories of Performance*, Chicago University Press.

WILLIAMS, R. 1968. *Drama in Performance*, Penguin, London.

WILLS, J. R. 1976. *The Director in a Changing Time*, Mayfield, Palo Alto.

WINKIN, Y. (éd.) 1981. *La Nouvelle Communication*, Le Seuil, Paris.

WINNICOTT, D.W. 1971. *Jeu et Réalité. L'espace potentiel*, Gallimard, Paris.

WINTER, M. H. 1962. *Le Théâtre du merveilleux*, Olivier Perrin, Paris.

WIRTH, A. 1981. "Du dialogue au discours", *Théâtre/ Public*, no. 40- 41.

1985. "The Real and the Intented Theater Audiences", *in* THOMSEN, 1985.

WITKIEWICZ, S. 1970. “Introduction à la théorie de la forme pure au théâtre”, *Cahiers Renaud-Barrault*, n° 73.

WITTGENSTEIN, L. 1961. *Les Investigations philosophiques*, Gallimard, Paris.

WODTKE, F. W. 1955. Article “Katharsis”, *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte* (W. Stammler et P. Merker, éd.).

WÖLFFLIN, H. 1915. *Grundbegriffe der Kunstgeschichte*, Basel, Stuttgart (11e édition, 1956).

World Theatre 1965-1966. Vol. XIV, no. 6 et vol. XV, no. 1 (“Théâtre total”).

YAARI, N. 1995. *Contemporary French Theatre (1960-1992)*, Entr'Actes, Paris.

ZARILLI, Ph. 1995. *Acting (Re) Considered*, Routledge, London.

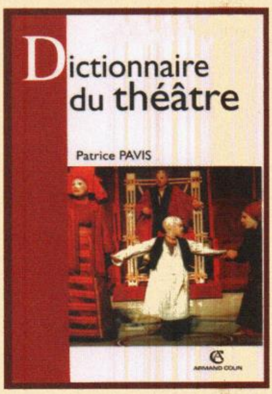
ZICH, O. 1931. *Estetika Dramatickeho Umeni*, Melantrich, Praha.

ZIMMER, C. 1977. *Procès du spectacle*, PUF, Paris.

ZOLA, E. 1881. “Le naturalisme au théâtre”, *Oeuvres complètes* (éd. H. Mitterrand), t. XI, Cercle du livre précieux, Paris, 1968.

ZUMTHOR, P. 1983. *Présence de la voix. Introduction à la poésie orale*, Le Seuil, Paris.

معجم المسرح



- أصول المعرفة العلمية
- ثقافة علمية معاصرة
- فلسفة
- علوم إنسانية واجتماعية
- تقنيات وعلوم تطبيقية
- آداب وفنون
- لسانيات ومعاجم

المنظمة العربية للترجمة

يطرح هذا المعجم، المترجم بطبعاته الثلاث (1996، 1987، 1980) إلى عشرات اللغات، التساؤلات الكبرى حول فن المسرحة، وعلم الجمال، والسيميائية والأنثروبولوجيا المسرحية. فهو عبارة عن مجموعة من الأبعاد التاريخية والنظرية **لممارسة فنون المسرح . وبالتالي فهو يعرّف ويشرح المفاهيم الأساسية للتحليل النصي والمسرحي من خلال الأمثلة المأخوذة سواءً من فن المسرح الكلاسيكي أم من الإخراج المعاصر . فهو قاموس موسوعي بمقارنة متعددة الأوجه للنصوص الدرامية والعروض ، آخذاً بعين الاعتبار الخبرات ما بين الثقافية وما بين الفنية .**

باتريس بافي: أستاذ العلوم المسرحية في جامعة باريس 8 ومؤلف عدة كتب حول المسرح من الناحية الثقافية والنظرية الدرامية والإخراج المعاصر.

ميشال ف. خطّار: مخرج، وشاعر. أستاذ المسرح في جامعات لبنان. ألّف أكثر من 60 عملاً مسرحياً، خاصة المسرح التربوي. ممثل لبنان في التنظيم الدولي للإبداع المسرحي الفرنكوفوني.

الثمن: 39 دولاراً
أو ما يعادلها

ISBN 978-614-434-060-8
9 786144 340608